

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

VIERZEHNTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND LIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1914—1915

Muste

ML

5

MS 45

v. 14

1911



INHALT

	Seite
Hjalmar Arlberg, Karl Scheidemantel: Gesangsbildung	172
Paul Cremer, Kriegsmusik	243
Otto Erhardt, Zur Gestaltung des deutschen Opernspielplans	127
Felix Groß, Loge	154
Leopold Hirschberg, Soldaten, Krieg und Vaterland bei Robert Schumann. Nebst dem Neudruck eines völlig verschollenen patriotischen Liedes des Meisters . .	51
— Webers patriotische Werke vor und nach dem Jahre 1814. Nebst dem Erstdruck dreier Vaterlandsgesänge Webers und einer humoristischen Coda: Was Weber 1826 in England bezweckte	147
Edgar Istel, Rudolf Louis †	223
— Romanische Opern im deutschen Spielplan	264
Alexander Jemnitz, Über die Verdeutschung musikalischer Fremdwörter . . .	261
G. Krüger, Hat Mozart etwas für zwei Geigen geschrieben?	80
Georg Richard Kruse, Unbekannte Kompositionen von Peter Cornelius	219
Ernst Lewicki, Aus der Entstehungszeit der großen Symphonieen W. A. Mozarts .	27
— Neue Mozart-Literatur	40
Albert Maecklenburg, Die Musikanschauung Kants	207
Walter Niemann, Die moderne Klaviermusik in Skandinavien. I. Schweden . .	195
— II. Norwegen	202
— III. Dänemark	255
Alfred Schnerich, Mozarts Requiem	34
— Über Mozarts Grab	38
James Simon, Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern vom „Idomeneo“ bis zur „Zauberflöte“	3. 61
Fritz Stein, Musikalische Kriegsandachten. Eine Anregung	251
Max Steinitzer, Wie soll heute ein Harmonie-Lehrbuch beschaffen sein?	82
Nils G. Svanfeldt, Mozart-Kuriosa in der Kgl. Bibliothek zu Upsala	36
Max Unger, Alexander Winterberger †	133
Walther Vetter, Sinfonia eroica. Betrachtungen über Beethovens Ethik	107
Adolf Weißmann, Musik und Krieg	99
 Revue der Revueen	 44. 85. 135. 177. 225. 268
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	40. 91. 139. 181. 229. 274
Anmerkungen zu unseren Beilagen	48. 96. 144. 288

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Berlin	95. 185. 232. 278	Graz	232	Mainz	234
Braunschweig	95. 278	Halle a. S.	280	Mannheim	234. 282
Bremen	232. 278	Hannover	233. 281	München	186. 234. 282
Breslau	185. 278	Karlsruhe	233	Prag	186
Dortmund	279	Kassel	234	Stuttgart	282
Dresden	185. 232	Köln	186. 281	Wien	187
Düsseldorf	279	Kopenhagen	234	Wiesbaden	282
Elberfeld	280	Leipzig	142. 281	Zürich	282
Frankfurt a. M.	280	Magdeburg	281		

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Berlin 95. 142. 187. 235. 283		Hannover	238	Mannheim	240
Bremen	237	Karlsruhe	238	München	287
Breslau	189	Köln	190. 239. 286	Prag	191
Dortmund	286	Leipzig 144. 191. 239. 287		Sondershausen	96
Dresden	190. 237. 286	Luzern	240	Wien	192
Graz	190	Mainz	240	Zürich	288

[S]

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

MOZART-HEFT N^o. 3

HEFT 1 · ERSTES OKTOBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Der deutsche Genius scheint bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen, indem er dabei das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverfälscht erhält; und dieses Erbteil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. So sehen wir denn, daß es ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommenen Ideal erhob und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und glücklichste Genie, war Mozart.

Richard Wagner

INHALT DES 1. OKTOBER-HEFTES

JAMES SIMON: Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern vom „Idomeneo“ bis zur „Zauberflöte“. I.

ERNST LEWICKI: Aus der Entstehungszeit der großen Symphonieen Mozarts

ALFRED SCHNERICH: Mozarts Requiem

NILS G. SVANFELDT: Mozart-Kuriosa in der Königlichen Bibliothek zu Upsala

ALFRED SCHNERICH: Über Mozarts Grab

ERNST LEWICKI: Neue Mozart-Literatur

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Fachzeitschriften

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Joh. Nep. della Croce, Porträt von Mozart im Alter von 21 Jahren; Mozart, nach einer Federzeichnung von Herzesvyn (?); Vier Blätter aus einem Skizzenbuch Mozarts in Upsala; Zwei Seiten aus der Originalpartitur des Mozartschen Requiems; Mozarts Grab auf dem St. Marxer Friedhof; Mozart-Denkmal von Hans Gasser auf dem Zentralfriedhof in Wien

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungs erleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

DIE ORCHESTERBEHANDLUNG IN MOZARTS OPERN VOM IDOMENEO BIS ZUR ZAUBERFLÖTE

VON DR. JAMES SIMON IN BERLIN-GRUNEWALD

Idomeneo

Die Idomeneo-Première in München am 29. Januar 1781, die Mozart aus den unerträglichen Salzburger Verhältnissen reißt, bezeichnet auch in seinem künstlerischen Dasein einen Wendepunkt. Denn diese Oper, die er noch in späteren Jahren hochgehalten haben soll, während er das Stilprinzip seiner Jugendopern verwarf, bedeutet sein erstes reifes dramatisches Werk und zugleich eine wahre Fundgrube für jeden, der sich mit der Orchesterbehandlung Mozarts näher befaßt. Jahn bezeichnet den Idomeneo als „die Grundlage aller modernen Instrumentation“. ¹⁾ Das gilt nun freilich mit bestimmten Einschränkungen.

Ich erinnere an die Vorarbeiten der *opéra comique*, an die Reformen der Mannheimer, die nach dem Vorbild der französischen Instrumentalmusik die vernachlässigte Bläsergruppe selbständiger anwandten und dadurch sowie durch dynamische Schattierungen dem Orchester ein sinnliches Kolorit gaben. Ich verweise ferner auf die orchestralen Neuerungen der zweiten neapolitanischen Schule, deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Kretzschmar erst wieder aufgezeigt hat, ²⁾ namentlich Jommellis, der nach Aberts gründlichen Forschungen ³⁾ schon vom „Astianatte“ (1741) die Instrumente zum Stimmungsausdruck heranzieht; an die sinnvolle, in ihrer Ökonomie so beredte Orchestersprache Glucks, dessen reindramaturgische Anschauungen denen Mozarts entgegengesetzt waren; ⁴⁾ endlich an die Wiener Schule, der die Entwicklung der Symphonie viel verdankt, und ihr erstes Genie Haydn, der sich um eben diese Zeit (1781) auch in Frankreich, Spanien und England durchsetzt, seinerseits von dem jüngeren Freunde lernt und ihn bei einem Disput über den Wert des Don Juan für den größten lebenden Komponisten erklärt.

¹⁾ I. Teil S. 681 (4. Aufl. bearbeitet von Deiters).

²⁾ In seinem Aufsatz „Aus Deutschlands italienischer Zeit“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901). Die neapolitanische Oper ist keine Konzertoper, sie birgt auch psychische Werte.

³⁾ Hermann Abert, Niccolo Jommelli als Opernkomponist mit einer Biographie (Halle 1908), enthält auch wichtige Bemerkungen über die Orchesterbehandlung des Neapolitaners. — Mozart findet seine Oper „schön, aber zu gescheit und altväterisch fürs Theater“. (Vgl. die Briefe Mozarts in Auswahl von Curt Sachs (Berlin 1911) S. 16.

⁴⁾ Man braucht nur zwei Aussprüche einander entgegenzuhalten. Gluck: Die Musik soll der Dichtung dienen. Mozart: Bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. (Aus einem Brief an den Vater 13. Okt. 1781).

Als Mozart den Idomeneo schrieb, konnte er mit dem stark besetzten, leistungsfähigen Münchener Orchester rechnen, war hier also durch keinerlei Rücksichten gebunden, während es dem Sängerpersonal gegenüber nicht ganz ohne Nachgiebigkeiten abging. Die in Mannheim, dem „Paradies der Tonkünstler“, erlebte Klangfülle und die beseelte Vortragsweise des disziplinierten Cannabichschen Orchesters hatten sich auf dramatischem Gebiete, zuerst in der orchesterfreudigen Instrumentation der Thamoschöre niedergeschlagen. Nur die Klarinetten, für die er eine besondere Vorliebe hegt, mußte er noch entbehren, da sie in der Salzburger Kapelle nicht vertreten waren. Jetzt ist auch dieses Instrument der Bläsergruppe eingereiht. Die beiden Hornpaare, mit denen er bis dahin nichts Rechtes anzufangen wußte, gelangen im Idomeneo zu wirksamster Verwendung. Ich untersuche nun mehrere Arien, zwei Ensembles, die dramatischen Chöre.

In der Kavatine der Ilia (11), die schon einen Zauberflöten-Vorklang bringt,¹⁾ sind vier Bläser — Flöte, Oboe, Fagott und Horn — obligat behandelt; ihr Klangreiz erhöht sich noch durch — Pausen. Da sie nämlich zur rechten Zeit schweigen (zu Beginn und Wiederbeginn und zweimal bei „or più non rammento“), so beseligt ihr Einsatz immer aufs neue, wie denn auch die Streicher, wo sie allein spielen, um so eindringlicher wirken. Bei der Reprise beachte man die koloristische Änderung: wie der erst in Oboe, Flöte, Horn, Sopran, Fagott imitatorisch auftauchende Lauf



nun in der Reihenfolge Fagott, Horn, Oboe, Flöte, Sopran wiederkehrt. Bei padre entsteht durch die Begegnung von es und e eine rührende Dissonanz.²⁾ Ganz anders sind in Ilias graziös-inniger Zephyretten-Arie (19) Streicher und Bläser einander gegenübergestellt. Hier sagen die Streicher das Wesentliche, während die Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner meist zur Harmoniefüllung dienen und nur bisweilen einen sehnsüchtigen Passus unterstreichen. Eine klangliche Überraschung gibt's, wenn die nur vom Streichquintett begleitete³⁾ still beglückte Arie der Elektra (13) in den Marsch mündet, unter dem sich Krieger und Schiffer am Hafen versammeln. Da

¹⁾ Es ist der Gang $\bar{e}s \ \bar{h} \ \bar{c} \ \bar{e}s \ \bar{a} \ b$, der auch im Andante der g-moll Symphonie wiederkehrt.

²⁾ Nach Mozarts Bericht lernte am 11. März 1783 Gluck diese Arie kennen, der sie „nicht genug loben konnte“.

³⁾ Auch Elektras Solo, das sich dem lieblichen Chor (15) einfügt, wird fast durchweg von den Streichern getragen.

setzen unvermutet Flöten, 1. Fagott, gedämpfte Hörner, Trompeten¹⁾ und Pauken ein, denen sich dann die Streicher ebenfalls *con sord.* anschließen. „Bei der letzten Repetition des Marsches“, heißt es in der Partitur, nehmen während der Pausen die Hörner und Trompeten die Sordinen fort,²⁾ spielen aber sehr leise. Das Orchester wächst bis zum *Fortissimo* an. Bezüglich der Orchesterbehandlung der Arien 4 und 29 verweise ich auf Jahns Darstellung und füge hinzu, daß in der ersteren die Flöten mehrmals den verminderten Septimenakkord, im Nachspiel in Gegenbewegung



bringen, während am Schlusse der anderen Arie eine großartige Wirkung durch chromatische Rückungen um einen Halteton erzielt wird. Idamantes erste Arie (2) weist zum erstenmal in einer Mozartschen Opern-arie die Klarinetten auf.

Sie gehen bei „e di pena afflittoio moro“ als klagende Mittelstimmen eine Oktave über den Fagotten,



an der analogen Stelle unter den Oboen. Nach Kretzschmars Ansicht hätte er dieses Instrument kaum so zeitig in der opera seria verwertet ohne die Anregung des englischen Bach. „Mozarts rasches Eintreten für frisch auftauchende musikalische Mittel ist eine Folge von Bachs Instruktion.“ Hier ist ein kleiner Exkurs nötig.

Als der achtjährige Mozart während seines Londoner Aufenthalts Johann Christian Bach, den jüngsten Sohn Johann Sebastians, kennen und

¹⁾ Gedämpfte Trompeten findet man nach Eichborns Notiz (Die Trompete in alter und neuer Zeit, Leipzig 1881) schon sehr früh, z. B. 1649 bei Uccellini, bei den Klassikern nur in vereinzelten Fällen, etwa im Adagio von Haydns B-dur Symphonie (No. 12 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe).

²⁾ Die Streicher haben sie schon vorher abgenommen.

verehren lernte, war die Klarinette gerade in England aufgekomen. Bach selbst, der neben dem Schlesier Schobert¹⁾ den stärksten Einfluß auf Wolfgang geübt, hatte nach Wyzewas Notiz²⁾ das Instrument in seiner Oper „Orione“ verwendet, die die Mozarts gehört haben dürften.³⁾ Doch begegnen wir der Klarinette schon früher bei Rameau,⁴⁾ Gluck,⁵⁾ Gossec,⁶⁾ dann bei Grétry.⁷⁾ In der Pariser Großen Oper ist sie um 1770 heimisch, vier Jahre später führt sie Abt Vogler in seine geistliche Vokalmusik ein. Zunächst erscheint die Klarinette mehr als Kuriosum, als Luxusinstrument und hält wegen des ähnlichen Klangcharakters noch vielfach mit dem früheren clarino zusammen, was durch eine Bemerkung Adolphe Adams⁸⁾ bestätigt wird und sich z. B. in Mozarts Pariser Symphonie (Juni 1778), sogar noch in Cimarosas bekanntester Oper „Il matrimonio segreto“ (1792) beobachten läßt.⁹⁾ Mozarts Vorliebe für die Klarinette wächst seit der anregungsreichen Mannheimer Zeit. „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten!“ schreibt er dem Vater am 3. Dezember 1778. „Sie glauben nicht, was eine Symphonie mit Flauten, Oboen und Klarinetten einen herrlichen Effekt macht.“ Über die Verwendung der Klarinette in der Mannheimer Schule äußert sich Riemann: „Holzbauer in seinen späteren Symphonieen, Christian Cannabich und Karl Stamitz verwenden die Klarinette bereits in der Oktave zwischen Fagott und Oboe. Die älteren Mannheimer Symphoniker aber: Johann Stamitz, Fr. X. Richter, Anton Filtz (und Holzbauer in seinen älteren Werken) schreiben Klarinetten nicht vor.“¹⁰⁾

In Idomeneos erster Arie, die seinen Schauer vor dem Opfergelübde ausdrückt, bringen die Holzbläser in Zwischenspielen einen echoartigen

¹⁾ Den Sonatenstil Schoberts, dem der 39. Band der Denkm. d. Tonk. gewidmet ist, sucht sich der junge Mozart in seinen ersten Klavierkonzerten (1767) anzueignen. Vgl. I. M. G. November 1908 „Un maître inconnu de Mozart“. — Wolfgangs gesangliche Ausbildung förderte der Sopranist Manzuoli in London.

²⁾ Bd. 1, S. 121.

³⁾ Eine früher Mozart zugeschriebene Symphonie (Köchel 18), die Klarinetten statt Oboen verzeichnet, soll die Kopie einer Ouvertüre von Karl Friedrich Abel sein. (Vgl. Wyzewa I, 97.)

⁴⁾ In „Le temple de la gloire“ (1745) und in „Acanthe et Céphise“ (1751).

⁵⁾ Zum Beispiel in „Cythère assiégée“ (1759).

⁶⁾ In der Totenmesse (1760).

⁷⁾ In „Zémire et Azor“ (1771).

⁸⁾ In Derniers souvenirs d'un musicien: Clarinetto est le diminutif de clarino, clairon, trompette; effectivement, les premiers compositeurs qui l'employèrent ne s'en servirent que pour doubler à l'octave les fanfares de cors et de trompettes, et cet usage se perpétua même lorsque l'instrument fut pour ainsi dire transformé, et Haydn et même Mozart manquent rarement de doubler les appels de cors et de trompettes avec la clarinette.

⁹⁾ Dort sind die Klarinetten eine Oktave tiefer im Tenorschlüssel notiert.

¹⁰⁾ Denkm. d. Tonk. in Bayern III. Jahrg. Bd. 1, XVI.

Nachhall der Singstimme, wiederholt mahnt die gehaltene Oktave der Hörner als Orgelpunkt in der Mitte. Wenn in das Gebet des Königs die Priester miteinstimmen und immer auf dem einen Ton c verweilen, so erschließt die Begleitung, in der die harfenmäßige Geigenbehandlung auffällt, eine Fülle wundersamer Harmonieen. Ein ähnlicher Reichtum an Harmonieen drängt sich auf den beiden Orgelpunkten am Schluß der in die Oper übergehenden Ouvertüre zusammen. In dieser ist die Einführung des zweiten, in a-moll stehenden Themas via A-dur zu beachten, zugleich ein Dokument für den Hang Mozarts zu Vorhaltsbildungen. Die Mannheimer „Seufzer-Manieren“, von denen es ja in seinen Klaviersonaten wimmelt,¹⁾ haben es ihm angetan. Die Bravourarie des Königs (12) verleugnet auch im orchestralen Teil in dem geschäftigen Passagenwerk der Instrumente den konzertanten Charakter nicht.

In dem adlig empfundenen Terzett (16) halten bei „destin crudel“, wo die drei individuell verschiedenen Personen der allgemeine Trennungsschmerz überkommt, die Hörner zwölf Takte lang die Oktave f aus und bilden so gleichsam den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht. Im Quartett (21), das dem Meister sehr ans Herz gewachsen war, erscheint die Orchesterbegleitung (ohne Oboen) mehr als der Hintergrund, von dem sich die drei Soprane und der Tenor abheben. Bei der sotto voce-Stelle „peggio è di morte“ sind die Streicher nebst Fagotten in ernstem Unisono gehalten. Wo wie hier der Salzburger Hofkaplan nicht streng an der Schablone der opera seria festhält, vielmehr auch die Vorzüge der französischen Oper sich zunutze macht, da offenbart sich der Dramatiker Mozart, namentlich in den dramatischen Chören.

Im Doppelchor für Männerstimmen (5) übernimmt das Orchester die naturalistische Darstellung des Sturmes, der die Flotte Idomeneos bedroht. Der Volksschor auf der Bühne wird vom vollen Orchester gestützt, mit dem fernen Gesang der Schiffbrüchigen hinter der Szene halten die Holzbläser zusammen. Dabei ergeben sich schroffe Dissonanzen, zumal bei



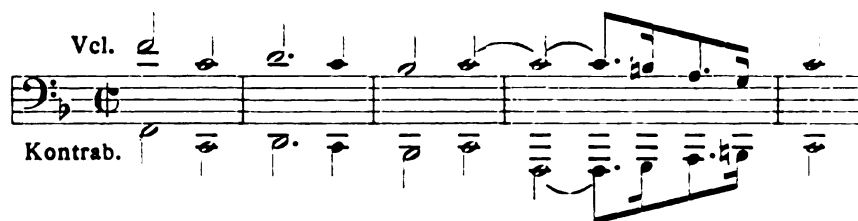
den Hilferufen, die uns an die kühnen Dissonanzen unserer Tage erinnern.

¹⁾ Auch in Beethovens Frühwerken hat Riemann Anklänge an die Mannheimer Manieren nachgewiesen. (Vgl. die beiden Aprilhefte 1908 der „Musik“.)

In dieser Häufung sind unvorbereitete Dissonanzen bei Mozart selbst vielleicht nur in der an harten Zusammenklängen reichen Einleitung seines C-dur Quartetts (1785) anzutreffen. Zu seinen Lebzeiten galt er ja als Dissonanzenjäger.

Sturmmusiken waren seit den Versuchen der Pariser Marais und Destouches keine Seltenheit in der Oper. Es sei nur auf die Gewittermusik in Monsignys „Le roi et le fermier“ (1762), auf das Waldgewitter in Hillers bekanntestem Singspiel „Die Jagd“ (1770) und auf das Gewitter in Voglers „Lampedo“ (1779) hingewiesen. Aus der nachmozartschen Opernmusik wären zum Beispiel die Jagd- und Gewitterschilderung in Simon Mayrs „Adelasia ed Aleramo“ (1807) und die instrumentale an chromatischen Violingängen reiche Gewittermusik in „Da locanda in locanda e sempre in sala“ (1805) zu erwähnen.

Staunten die Zeitgenossen mehr über die Üppigkeit der Ausdrucksmittel im Idomeneo, so bewundern wir jetzt eher das kluge Maßhalten, wie es sich auch in solchem Sturmchor zeigt, und würdigen außer der wirkungsvollen Verwendung der zwei Hornpaare¹⁾ die Vermeidung der Trompeten und Pauken, die den Chorklang leicht erdrückt hätten. Diese fehlen auch im Sturmchor (17) des zweiten Aktes, der aber zum erstenmal in Mozarts Opern die Pikkoloflöte bringt, und bleiben für das Rezitativ des Königs, für den hastenden Fluchtchor (18) und den auf Beethovensche Größe deutenden Trauerchor (24), eine Apotheose der Chromatik, aufgespart (dort sordiniert). An manchen Stellen gewahren wir eine selbständige Behandlung der Celli, die dann nicht mehr unzertrennlich mit den Kontrabässen zusammengehen, sondern sich von ihnen loslösen.²⁾ Eigen sind sie auch in dem stimmungsvollen Marsch (25) verwendet, nämlich in zweioktavigem Abstand vom Baß. Der Posaunen bedient er



sich nur ein einziges Mal, wo er sie wirklich braucht, beim Orakelspruch Neptuns. Schon Gluck hatte die Posaunen, die seit ca. 1615 als Orchester-

¹⁾ Außerdem in den Chören 17 und 18, in Ilias 1. Arie, in Elektras Arien 4 und 29. — Die Seele des vier Hörner-Klanges sollte erst C. M. v. Weber begreifen. Historische Vorgänger hat er außer in Mozart in Vogler (Pariser Symphonie 1782), Cherubini (Lodoiska), Méhul (le jeune Henri, Mélidore et Phrosine), Spontini (Vestalin).

²⁾ Allmählich verschwindet überhaupt die stete Oktavverdoppelung im Opernorchester, so daß sich die Streichergruppe als ein Streichquintett darstellt. Vgl. Beethovens Fidelio, auch das Vorspiel zu Méhuls Joseph (1807).

instrumente nachweisbar sind, in Orpheus, Alceste, Iphigenie in Tauris genial verwendet. Der ihm zu Gebote stehende reiche Apparat verleitet Mozart doch nie ein Instrument häufiger heranzuziehen, als es die künstlerische Notwendigkeit erfordert. Das gilt von Mozarts Orchesterbehandlung überhaupt.

Die Entführung aus dem Serail

In der Entführung (Première in Wien erst nach Intrigen, auf speziellen Befehl des Kaisers am 16. Juli 1782) hat nach C. M. v. Webers Wort Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt. Überwiegen im Orchesterpart des Idomeneo polyphone Elemente und ein Wertlegen aufs Detail, so sind der auf Homophonie gestellten Partitur der Entführung eine konzise Instrumentation und eine kristallklare Durchsichtigkeit eigen. Eine besondere Färbung erhält das Orchester stellenweise durch das fremdartige exotische Kolorit, das natürlich nur ein mitwirkender Faktor in dem seinem Wesen nach grunddeutschen Singspiel ist. Schon Johann Adolf Hasse hatte in seinem „Soliman“ (1753) die türkische Milieuschilderung der dramatischen Charakteristik untergeordnet, die auch in Jommellis letzter Buffooper „schiava liberata“ (1768) die Oberhand über den Reiz des Exotischen behält.¹⁾ In einem Chor (Akt 1 No. 6) verlangt Hasse die sogenannten *timpani turchesi* und ein Janitscharenorchester auf der Bühne. In Glucks betrogenem Kadi (1761) treffen wir Triangel und kleine Trommel, in den Pilgrimen von Mekka (1764)²⁾ Pikkoloflöte und Becken in der Ouvertüre, Piffero (Querflöte) auch im Trinklied des Karawanenführers, Trommel in der Schlachtenarie (29). Die lokale Färbung und das Münden in die Oper ist der Ouvertüre mit der zur Entführung gemeinsam — sonst aber nichts, und ich kann nicht glauben, daß Mozart bei seiner Ouvertüre — wie der Gluck-Biograph Anton Schmid annimmt — die Glucksche vorschwebte, obwohl er über das Lied des Bettelmönchs „Unser dummer Pöbel meint“ nachmals Variationen schrieb. Außer der Ouvertüre, wo nach einer brieflichen Äußerung des Komponisten „beim Forte allezeit die türkische Musik einfällt“, kommt hier Osmin in Betracht mit dem Allegro assai seiner zweiten Arie (3). „Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist“, schreibt Mozart am 26. September 1781 an seinen Vater. Sie ist aber auch für den rechten Moment aufgespart, da bis dahin Oboen

¹⁾ Wichtige Beiträge zur Geschichte der Türkenoper lieferte Preibisch in seiner Dissertation (Halle 1908).

²⁾ Vor kurzem neu herausgegeben von Dr. Arend namens der Gluck-Gesellschaft.

und Hörner die einzigen Trabanten der Streicher waren. Das Fremdartige wird noch unterstützt durch die Vorschläge der Oboen und Fagotte,



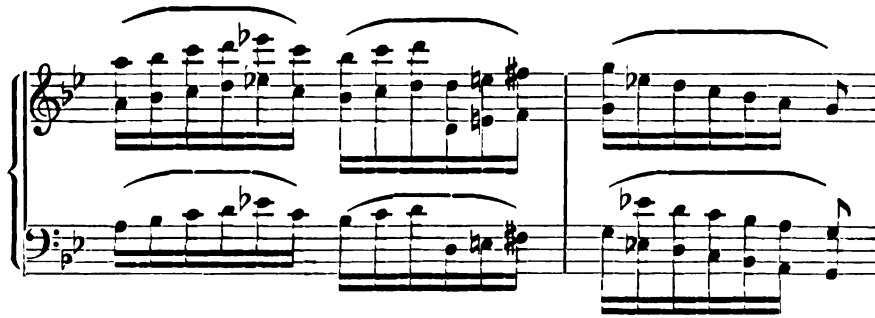
die genau so im Hochzeitsmarsch des dritten Akts Figaro wiederkehren, nur daß die gehaltenen Töne hier *fp* zu blasen sind. Noch drastischer wirkt diese rasselnde, grell dröhnende Instrumentation in dem das Singpiel beschließenden Vaudeville, wenn die dankerfüllte Grundstimmung durch Osmins chronischen Wutanfall unterbrochen wird. So fällt auch Jommellis Albumazar wieder in seine Arie „Sono il grande Albumazar!“ zurück. Der wild-lustigen, renommistischen Arie (19) nach dem mißlungenen Entführungsversuch gibt die Pikkoloflöte anstatt der großen Flöte eine schrille Klangqualität. Die Streicherstelle hat wirklich etwas „Schleichendes“:



und von zwingender Komik ist es, wenn beide Klarinetten eine bzw. zwei Oktaven höher mit der Baßstimme mitgehen („Denn nun hab' ich vor euch Ruh“). Um abendländisches Wesen jedoch ist es Mozart hier ebenso wenig zu tun wie in Osmins düsterem Liebesliede (2), das aber reich an anderen Feinheiten ist. So wird der komische Effekt seiner Schlußworte durch die mitgehenden hohen Oboen noch gesteigert; der letzten Strophe geben Flöte, Oboe und Fagott¹⁾ eine neue Nuance:



¹⁾ Jahn erwähnt nur die Flöte.



Mit seinem griesgrämigen Humor hat der Serailaufseher in dem Stallmeister Lahire aus Dunis „Fée Urgèle“ einen historischen Vorgänger. In Osmins Duett mit Pedrillo wird, sobald der Wein zu wirken beginnt und Osmin das Vivat Bacchus aufnimmt, abermals die türkische Musik mit schmetternden Trompeten (ohne Pauken) herangezogen, was eine zündende, aber keineswegs rohe Wirkung macht. „Mozarts erstes Gesetz hieß das Maß“, sagt schon Ferdinand Hand.¹⁾ Das Maßhalten im stärksten Affekt eignet auch dem Koloristen Mozart. Nie wird die Grenze des Klangschönen überschritten, „weil die Leidenschaften heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß“. Diese Äußerung Mozarts bringt eine ganze Ästhetik und zeigt zugleich, wie spontanes Schaffen und richtender Kunstverstand, Dionysos und Apollo, bei ihm in eins verschmolzen.

Die durchsichtige Klarheit des Kolorits, wie sie die ganze Entführung auszeichnet, wird uns in Belmontes erster Arie²⁾ um so fühlbarer, da dieselbe Weise vorher im trüben c-moll, d. h. in der Molltonart derselben Stufe ertönte. Gegen den Schluß der Arie beleben die Klarinetten mit Hoffnung winkenden Zweiunddreißigstelfiguren



die freudig-erwartende Stimmung des Liebenden. In seiner zuversichtlichen Es-dur Arie, die den dritten Akt eröffnet, ist die mehrmalige Begleitung der Kantilene nur durch Holzbläser bemerkenswert. Analoge Stellen finden

¹⁾ In seiner Ästhetik der Tonkunst (Leipzig 1837, 1. Bd., S. 299).

²⁾ Die erste Nummer in Andrés gleichnamiger Operette bildet Osmins Liebeslied G-dur $\frac{6}{8}$ für Tenor.

sich in Konstanzes Arie „Traurigkeit ward mir zum Lose“, deren Begleitung statt der Klarinetten die dunkleren Bassethörner aufweist.

Das um 1770 zu Passau erfundene Bassethorn war gerade im Auführungsjahr der Entführung vervollkommen worden. Wie richtig Mozart den dunklen, weichen Timbre dieses Instruments erkannte und auszunutzen wußte, werden wir noch im „Titus“ und in der „Zauberflöte“ sehen; außerhalb seines dramatischen Schaffens beweisen es zahlreiche Stücke. Ich erwähne nur die beiden Adagiosätze, in denen 2 Bassethörner mit einem Fagott, bzw. 2 Klarinetten in Verbindung treten, die 12 Duette für 2 Bassethörner, die maurerische Trauermusik von 1785 (3 Bassethörner), namentlich aber das Adagio der 13stimmigen Serenade vom Jahre 1780 (Köchel 361), deren Urfassung sich kürzlich fand, und den Anfang des Requiems, wo die Bassethörner und Fagotte die innige Bitte zuerst ertönen lassen. Seitdem wurde das Bassethorn sehr selten angewendet.¹⁾

Der Neigung, einzelne Instrumente auf längere Zeit solistisch hervortreten zu lassen, gibt Mozart in der riesigen Bravourarie der Konstanze „Martern aller Arten“ nach, einem modischen Zugeständnis an die geläufige Gurgel der Mlle Cavalieri. Vier obligate Instrumente (Violine, Violoncell, Flöte und Oboe), die in dem ausgedehnten, gern in eine Pantomime übersetzten Vorspiel manchmal zu einem Soloquartett zusammenzutreten, gesellen sich konzertierend zur Singstimme. Ganz schlicht ist die Begleitung in Pedrillos Romanze: nur Streicher,²⁾ die zitherartig pizzikiert im Verein mit der apart harmonisierten Melodie die Märchenstimmung hervorrufen. Doch ist hier nicht so sehr der Reiz des Exotischen als der Reiz der Wehmut das Wichtige, und in diesem Plus liegt das Entscheidende. Seine Arie „Frisch zum Kampfe!“ zeigt auch im orchestralen Teil eine Mischung von Heroismus und Verzagtheit. Auf das Heroische weisen die entschlossenen Rhythmen, die Trompetenstöße und Paukenschläge; denn Pedrillo muß seine Furchtsamkeit gleichsam übertönen, wie Kinder im Dunkeln laut sprechen, um sich nicht zu graulen. Wenn er dann meint, daß „nur ein feiger Tropf verzagt“ und dabei nur seine eigene Feigheit verrät, so duckt und verdünnt sich auch die Begleitung (Streicher staccato). Welch verschiedener Wirkungen der Klang der Oboe fähig ist, mögen zwei Stellen verdeutlichen. Im Anfang von Konstanzens erster Arie (6) liegt der



lange über den Streichern, da ist er eine zarte, verschwebende Erinnerung. Im Quartett der beiden Liebespaare (16) nach Belmontes zögerndem „Man sagt . . .“ ist die Oboenphrase

¹⁾ Vgl. Mendelssohns Konzertstücke op. 113 und 114. Neuerdings hat es Richard Strauß der Holzbläsergruppe eingereiht (in „Elektra“).

²⁾ Bei André wird die Romanze des Dieners (B-dur $\frac{2}{4}$) von Streichern und Flöte begleitet.



ein in Musik übersetztes Gerücht.¹⁾ Dem tonmalerischen Element begegnen wir in Blondchens erster Arie. Das mürrische Befehlen findet in einer derb dreinfahrenden Geigenfigur und in den jähen dynamischen Gegensätzen drastischen Ausdruck.²⁾ Über die illustrierenden Züge seiner Lieblingsarie äußert sich der frohe Bräutigam in dem schon zitierten Brief an den Vater: „O wie ängstlich, o wie feurig! Wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven. — Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimiert ist, man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die 1. Violinen und Sordinen und einer Flaute mit im Unisono ausgedrückt ist.“ So zählt er alles Sinnfällige, Greifbare auf und schweigt von dem, was ihm selbst ein Rätsel sein mußte. Bereits in der Entführung nimmt der Orchesterklang mitunter den Charakter des Verklärten an. Ich erinnere an das wundervolle Quartett, besonders an das Andantino (A-dur $\frac{6}{8}$), dessen verklärtes Wesen mitbedingt ist durch die in der Tieflage so warmen Streichinstrumente, und an die seraphische Stelle „Freud' und Wonne“, wo nur leise Trompeten und Pauken zum Vokalquartett treten. Das Allegro im Duett der Liebenden (20) erhält zwar seine eigentümliche Schattierung hauptsächlich durch das stetige in-Dezimen-Singen, doch tragen auch die Hörner und Klarinetten das ihrige bei (Mit dem Geliebten sterben ist seliges Entzücken). Daß schon den Zeitgenossen die Behandlung des Orchesters, speziell der Bläser auffiel, beweist eine Äußerung Niemtscheks,³⁾ der der erfolgreichen Prager Aufführung beiwohnte: „Alles staunte über die neuen Harmonieen, über die originellen bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente. Nun fingen die Böhmen an seine Kompositionen zu suchen . . .“

Figaros Hochzeit

Liebe und Humor, diese beiden Grundeigenschaften des Mozartschen Wesens, die sich schon in der Entführung reich entfalten, offenbaren sich in noch tieferem Sinne in Figaros Hochzeit (1786). Zu ihrer Offenbarung aber trägt ebenso wie zur Verinnerlichung des auf Beaumarchais'

¹⁾ Die Eignung der Oboe für ekstatisch-visionäre Wirkungen erkannte zuerst Beethoven. Vgl. Florestans Arie („Fidelio“ II. Akt; poco allegro).

²⁾ Der geschmeidigen Begleitung in Blondchens zweiter Arie geben namentlich die frohlaunigen Hörner Farbe.

³⁾ Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemtschek. (Prag 1798), S. 23.

Lustspiel zurückgehenden Librettos nicht zum mindesten die Seelenwärme und beschwingte Grazie des Orchesters bei. Wie sich dieses an der individuellen und dramatischen Charakteristik beteiligt und was für reinkoloristische Werte es birgt, soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Wesentlichen Anteil an der individuellen Charakteristik nimmt das Orchester in den beiden Arien des Pagen Cherubin. In der ersten (6), dem ungehemmten Erguß eines von der ersten Liebe ergriffenen Jünglings, sorgen die Legatoachtel der gedämpften Geigen für atemlose Bewegung; Akzente (*f*, *fp*, *mfp*) sind mäßig und darum desto wirksamer angewendet, von Bläsern: Fagotten, Hörnern und — den blühenden Klarinetten, die seit der Ouvertüre nicht erklingen waren. Bei „*e a parlare mi sforza d'amore*“ schwebt ein übriggebliebener Klarinetten-ton über Stimme und Begleitung. Die zweite Arie Cherubins (11), eine Kanzone, will ein Vortragslied sein. Dementsprechend begleiten die Streicher diesmal *pizzicato*, eine Gitarre imitierend. Aber die Gegenwart der Gräfin macht ihn befangen. Und so vermitteln uns Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott, was sich an Sehnsucht und Schwärmerei in ihm regt; mitunter tönt ein Hornruf hinein. Sogar in Susannens Arie No. 12 (Umkleideszene) erfahren wir vom Orchester zugleich, wie es in Cherubins Innern zugeht. Es spielt, ohne die frei behandelte Singstimme im geringsten zu überwuchern, ein selbständiges, anmutiges Stück, das zunächst nur die äußere Situation wiedergibt. Nun beachte man, wie das Seitenmotiv der Oboe



an Intensität wächst, je inniger sich der Page von der Gräfin gefesselt fühlt. Sobald die schöne Frau ihn ablenkt, nimmt der Holzbläserpart diesen kantablen Charakter an, zuletzt 1. Flöte, 1. Oboe und 1. Fagott in dringenden Oktaven. Aber selbst in dieser Episode wird die graziöse Geigenfigur und damit die muntere Situation immer festgehalten, weshalb es auch verkehrt ist, die Koda zu verschleppen. Das Partiturarrangement ist in der Kavatine der Gräfin (10) das gleiche wie in der ersten Pagenarie: wiederum Klarinetten, Fagotte, Hörner, Streicher. Doch in einem ganz anderen Verhältnis sind hier beide Gruppen einander gegenübergestellt, nämlich als ebenbürtige Faktoren des Orchesters. Die klare, innige Hauptmelodie ist zwar den 1. Violinen anvertraut,



dafür treten die Einsätze der Bläser um so bedeutsamer hervor, etwa die Klarinetten im Zwischenspiel

in B



oder das unvorbereitet dissonierende Ges des 1. Fagotts bei „sospir“; an manchen Stellen ergänzen sich die beiden Gruppen. Im Andantino ihrer zweiten Arie (19) betonen die Hörner und Fagotte, insbesondere die keusche Oboe den erinnerungshaften Charakter. Von feiner Wirkung ist's im Mittelsatz, wie frohe Vergangenheit und trübe Gegenwart — G-dur wandelt sich in g-moll — unmittelbar nebeneinander stehen. Nur darf man sich nicht an die auf den meisten Bühnen übliche Wittmannsche Bearbeitung halten, die von dem innigen Kontakt des Textes mit der Musik nichts ahnen läßt. Der Sinn ist vielmehr: Warum wandelt sich mir alles immer nur in Tränen und Kummer? Bei der Wiederkehr der Melodie beachte man die kleinen feinen instrumentalen Zusätze, die gehaltenen Hörner und die in Terzen absteigenden Fagotte. Im Allegro ist dann alles auf den Ton der Hoffnungsfreudigkeit gestimmt. Wie diese Arie dem vorausgehenden Rezitativ naturnotwendig entquillt, so auch das Orchesterritornell in Susannens „Gartenarie“. Die sehnsüchtig zarte, bräutliche Stimmung, die darin lebt, wird noch vertieft durch die obligaten Bläser Flöte, Oboe und Fagott. Diese lassen zugleich die Singstimme frei hervortreten, sind ihr nie im Wege. Sie füllen die Pausen des Gesanges aus, machen sich im Vor-, Zwischen- und Nachspiel geltend und gehen nur gegen den Schluß mit dem Sopran zusammen.

Mozarts Behandlung der Holzbläser wirkte stark auf den fruchtbaren Simon Mayr¹⁾ (1763—1845), der ja auch in seinen Motiv- und Melodiebildungen vielfach von Mozart abhängig ist, und auf dessen Mitarbeiter Nasolini, Cimarosa und Paer, die das selbständige Hervortreten der Blasinstrumente für die opera seria nutzbar machten. Ich verweise nur auf die solistische Behandlung der Oboen und Hörner im Duett aus Nasolinis „Kleopatra“, auf das weit ausgespinnene Klarinetten solo in einem Terzett der Cimarosa'schen Oper „Gli Orazi e Curiazi“ und auf die Soli der Oboe und des Fagotts in Paers „Achille“ (Akt I, No. 8).²⁾ Während aber die von Mayr begründete neue italienische Opernschule, die Generali, Pacini und Mercadante in Übertreibungen verfiel, die noch in Spontini's

¹⁾ Vgl. Ludwig Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts I. Bd.: Simon Mayr, und Kretzschmars Aufsatz im Jahrb. Peters 1904.

²⁾ Alle drei B. B., Mus. ms.

und Meyerbeers plötzlichen Kraftexplosionen fortwirken, hielt Mozart immer Maß. „Wie vollkommen,“ hebt schon Niemtschek hervor, „wußte doch Mozart alle Überladung zu vermeiden! Wie richtig den Ort und den Zeitpunkt zu treffen, wo sie [die Instrumente] Effekt machen. Nie ist ein Instrument verschwendet oder mißbraucht und daher überflüssig.“

In Figaros biegsam-geschmeidigem Wesen liegt es begründet, daß bei ihm Individual- und Situationscharakteristik meist zusammenfallen. Hier gehen uns die Stellen an, wo er seinen Empfindungen der Liebe und der aus ihr entspringenden Eifersucht Ausdruck leiht. Wenn er im Eingangsduett die von seiner Braut angestimmte Melodie aufnimmt, erhöhen die mitgehenden Streicher die Herzlichkeit, während der vormals von den Geigen ausgeführte Lauf



jetzt von Flöte, Oboe und Fagott



dazwischengeworfen wird. Auch im B-dur Andante des zweiten Finales, dem lyrischen Ruhepunkt in dem vielmaschigen Intrigenspiel, schmiegen sich seinem „pace! pace!“ die Streicher an; wo's zum Duett wird, schweben noch milde Flöten darüber, wie es der gelösten, stillbeglückten Stimmung der beiden entspricht. Jene sonderbare „Mischung warmer Gemütsregung und unwillkürlicher Reaktion des Verstandes durch das Komische“ (Jahn), die wir im Wesen Figaros nicht entbehren möchten, ist auch der gleichsam tragikomischen Orchesterbehandlung seiner Arie (26) eigen. Seine Warnung wird durch die Vorschläge in den Geigen und die fp mit-einfallenden Klarinetten, Fagotte und Hörner noch verschärft:

Moderato



Für die „Rachearie“ des Grafen (17) zieht Mozart auch stolze

Trompeten und Pauken hinzu, deren Wirbel die Spannung vor dem Allegro assai wesentlich mitbedingt. Überhaupt ist im orchestralen Teil, besonders in der explosiven Zweiunddreißigstelfigur und in den bitteren Mittelstimmen der 1. Oboe und des 1. Fagotts die leidenschaftliche Erschütterung seines Wesens noch stärker betont, als es der adlige Gesang des bei aller Erregtheit immer vornehm bleibenden Herrn allein vermöchte. So leuchtet das Orchester in den letzten Seelenwinkel des Menschen. Dieselbe Partiturd disposition treffen wir in Bartolos Rachearie (4). Aber wie anders wirken die Trompeten und Pauken hier, wo sie die Würde und prätentöse Selbstzufriedenheit einer kleinen Seele zum Ausdruck bringen. Überaus schwungvoll sind nach dem ersten Schlachtruf die 2. Violinen behandelt:



Mit demselben Eifer, wie an der Charakteristik der Personen, beteiligt sich das Orchester an der dramatischen Charakteristik, besonders in den in die Handlung hineingestellten Ensembles. Betrachten wir das Terzett No. 7. Der dramatischste Moment ist entschieden der, wo der Graf den Pagen im Sessel entdeckt. Das Staunen hierüber äußert sich zuerst im Orchester: in dem frappanten Einsatz der 1. Oboe, der Hörner und Fagotte und in der plötzlichen Umkehrung des Motivs:

Ob.

Hr., Fg.

Streicher

Str.

Umkehrung:

Wie verwundert richten sich die Bässe und Violinen auf! Im Sextett erscheint Susanne, um ihren Figaro loszukaufen. Sofort gibt das Orchester, bis dahin mitgerührt ob der Wiedererkennung, einen neuen graziösen Ton an. Ihre Empörung über Figaros angebliche Treulosigkeit gibt sich in

XIV. 1. 2

fp vibrierenden Streichern und heftigen Geigenpassagen kund. Die schöne sotto voce-Melodie jedoch gehört ihr allein. Die ursprünglich mitgehenden Flöte und Fagott wurden gestrichen — ein Meisterstrich, wie denn überhaupt die orchestrale Partie des Sextetts wieder jenes weise Maßhalten zeigt. Wenn in Figaros Arie (9) der Kriegsmarsch erst *p assai* erklingt, so ist das wie eine ferne Vorstellung des Soldatenlebens. Sobald die Vorstellung Leben und Farbe gewinnt, treten leise Trompeten und Pauken hinzu, und zum Schluß, wo Vorstellung und Wirklichkeit zusammenzufallen scheinen, ertönt der Marsch in starkem Tutti, wozu die drei Personen „militärisch abgehn“. Ganz anders ist der Marsch im Finale des dritten Akts gesteigert; dort entspringt die Steigerung rein szenischen Voraussetzungen. Von den seltsamen Vorschlägen in den Bläsern, zu denen sich noch Triller in den Geigen und Flöten gesellen, war schon gelegentlich der Entführung die Rede. Die wichtigsten Funktionen jedoch erfüllt das Orchester in den Finales, wo es auf fließenden Fortgang der Handlung ankommt. In dem ersten Finale, diesem Naturwunder, bildet das Orchester ganze Strecken hindurch die Grundlage für den musikalischen Inhalt, während das auf der Bühne Gesungene im Konversationston gehalten ist, so daß man von einer symphonischen Phantasie mit untergebreiteten Singstimmen sprechen könnte. Das Orchester wird dann Lebensnerv des Ganzen, bestimmt die Struktur und die jeweiligen Stimmungsmomente. Drei prägnante, dabei unaufdringliche Motive



werden zu organischen Bindegliedern des B-dur Allegros.¹⁾ Wenn während der angebahnten Aussöhnung der Gräfin mit ihrem Gatten Motiv b) *pp* in den Geigen und Bratschen erklingt und die drei Stimmen sotto voce singen, so ist das ebenso dramatisch wie psychologisch zwingend. Im Verlauf des Verhörs (Andante B-dur $\frac{6}{8}$) genügt ein Motiv, das in sich eine Sequenz bildet,



¹⁾ Ein plauderndes Staccato-Motiv wird zugleich von Susanne angegeben.

um die Situation mit jedem Takte spannender zu gestalten. Im Allegro assai wirken die beiden Parteien gegeneinander: Susanne, die Gräfin und Figaro auf der einen, Marzelline, Basilio und Bartolo auf der anderen Seite. Immer wenn der Graf mit seinem „Olà! silenzio . . .“ dazwischen tritt, so lichtet sich's im Orchester, seinen Worten schmiegen sich die Streicher unisono an.

Bezüglich der Eleganz und Elastizität in den Finales sind Jommelli und dessen Rival Piccini als Mozarts historische Vorgänger anzusehen.

Endlich greife ich noch aus der Überfülle koloristischer Feinheiten, welche die Figaropartitur birgt, einige heraus. „Il resto non dico“ singt Figaro in seiner Arie (26); doch die launigen Hörner, die in seiner Kavatine (3) mit dem Pizzicato der Streicher so fein zusammenstimmen, plaudern zuletzt aus, was er verschweigt. Wenn er im zweiten Finale der als Gräfin verkleideten Susanne nach der Erkennung übertrieben seine Liebe beteuert, um den Grafen eifersüchtig zu machen, erhöhen zwei Fagotte (ein Fagott würde nicht durchdringen) die parodistische Wirkung:

a 2.



Dasselbe Fagott seufzt in den Fandango des dritten Akts hinein, gerade als sich der Graf an der Nadel ritzt, geht im zweiten Duett zwischen Figaro und Susanne meist mit der Melodie der 1. Geigen mit. Solche Stellen wie die letztere hat Richard Strauß im Sinn, wenn er in seiner Ausgabe der Berlioz'schen Instrumentationslehre sagt: „Man glaubt hierbei oft die Stimme eines alten Mannes zu hören, der die aus seiner Jugendzeit ihm teuren Melodien mitsummt“. Parallelstellen finden sich bei Guglielmi, z. B. in der Oper „La bella pescatrice“.



Der spezifische Reiz liegt aber in dem zweioktavigen Abstand.¹⁾ Noch vor Susanne selbst künden uns die bangen Oboen ihre Befürchtungen. Im Chor der Landleute (8) wird die Sopranmelodie durch beide Violinen mit Passagen und Trillern entwickelt, so daß der vokale Teil wie der Umriß des instrumentalen erscheint. Im Briefduett führen gleichsam

¹⁾ Vgl. auch Con un poco più di moto im zweiten Finale.

Oboe und Fagott¹⁾ der schreibenden Susanne die Feder, setzen immer erst ein, sobald die Gräfin einen Abschnitt ihres Diktates beendet hat.

Das Bassethorn treffen wir in einer 1789 nachkomponierten Arie der Gräfin. Tonmalerische Züge enthält die Arie des Tenorbuffos Basilio, in der das Unwetter und das Vorbeigehen des Esels mit überlegenem Humor illustriert wird. Mozarts Beschränkung zeigt sich mitunter schon in der Auslese, die er für gewisse Stücke unter den Instrumenten trifft. So genügen ihm in drei Nummern die Streichinstrumente. In dem huschenden Duetтино zwischen Susanne und Cherubin (14) sind sie durchweg *pianissimo* gehalten, nur bei der eiligen Umarmung gleitet ein wehmütiges *Espressivo* vorüber. Streicher allein begleiten Bärbchens Kavatine (23); zu ihrem Lamento um die verlorene Nadel passen so recht die Klagetöne der Bratschen, die besonders zwischen den gedämpften Geigen dringend klingen. Gleichfalls auf die Streicher beschränkt er sich in Marzellinens etwas konventioneller Arie (24). Deren bewegter Teil, worin die Frauen wegen der Treulosigkeit der Männer bedauert werden, zeigt ebenso wie das Terzett 13 selbständige Führung der Violoncelle und bringt eine Geigenfigur, die nachher (26) Figaro zur Verspottung des weiblichen Geschlechts dient:



Ob Mozart selbst die witzige Analogie bewußt gewesen ist?

Die gelöste, von irdischer Bürde nicht mehr beschwerte Lebensstimmung, wie sie die Oper durchweht, finden wir verdichtet in der Ouvertüre, einem fliegenden Presto, das neben der nie verlegenen Pfffigkeit der Hauptperson auch die liebenswerte Grazie zu ihrem Rechte bringt:



Gegen den Schluß der Ouvertüre beachte man die Crescendo-Periode, wie das Motiv *pianissimo* in den Streichern immer höher steigt, nach und nach die Bläser (zuletzt Klarinetten und Flöten) mit Harmoniestützen hinzutreten und sobald das Forte erreicht ist, die Trompeten und Pauken das Orchester nicht mehr verlassen.

¹⁾ Zur obligaten Behandlung von Oboe und Fagott vgl. die Arie des Thoas (dritte Szene) in Majos „Iphigenie“.

Don Juan

Die Fülle des Lebens, die den „Don Juan“ überhaupt kennzeichnet, offenbart sich auch in der orchestralen Behandlung. Je nach der dramatischen Situation und der jeweiligen Gemütsverfassung eines einzelnen oder einer Gesamtheit regen sich hier die verschiedensten Kräfte und erzeugen eine Mannigfaltigkeit, die verwirrend wäre, wenn nicht ein Genie alles zu einer zwingenden Totalität zusammenschlösse. Eine annähernde Vorstellung von diesem Reichtum orchestralen Lebens zu geben, sei die Aufgabe des Folgenden.¹⁾

Erster Akt

Der zermalmende Eindruck der Geisteserscheinung durfte in der Introduktion wohl vorgedeutet, aber nicht völlig antizipiert werden, um später noch wie ein Neues zu wirken. Ein Vergleich der beiden einschlägigen Stellen ergibt denn auch zwei bedeutsame Abweichungen. Die Ouvertüre²⁾ setzt mit dem reinen d-moll Akkord ohne Posaunen, die Komturszene mit dem verminderten Septimenakkord mit Posaunen ein. Man beachte die sich windenden Gänge in den 2. Geigen, die „wie ein ungeheures Reptil den Schuldigen umschlingen“,³⁾ und wie die schaurige Wirkung der auf und ab rieselnden Geigenskalen durch die in der höheren Oktave mitgehenden Flöten und die dynamische Nuancierung (p nach crescendo) erhöht wird.⁴⁾ Der lebensvolle Hauptsatz (Molto allegro) hat es mit diesem genußfrohen Sinnesmenschen zu tun, der auf die Angriffe der Gegner



mit mokanter Gleichgültigkeit



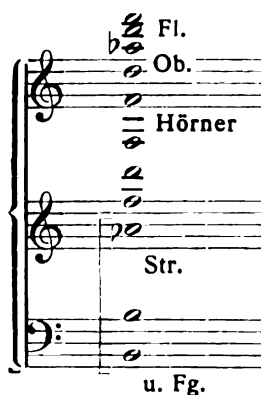
¹⁾ Dabei sehe ich von dem Schlußsextett als einem zeitlichen Zugeständnis ab, obwohl der letzte D-dur Akkord der Komturszene als Halbschluß aufgefaßt werden will. Auch das Duett zwischen Leporello und Zerline kann übergangen werden.

²⁾ Über ihre Entstehung existieren verschiedene, teilweise märchenhafte Nachrichten, die Prochazka (Mozart in Prag, S. 94 ff.) zusammengestellt hat; er selbst verlegt sie in die Nacht vom 27. zum 28. Oktober. — Im zehnten Takt sind die Trompeten im Baßschlüssel notiert — nach Gevaert der einzige ihm bekannte Fall.

³⁾ Zitat aus Gounod's Studie „Le Don Juan de Mozart“, Paris 1890.

⁴⁾ Beide Gänge versucht graphisch dazustellen Arthur Seidl in seinem Buch „Vom Musikalisch-Erhabenen“ (S. 153).

antwortet,¹⁾ und dessen jubelnder A-dur Melodie die Naturtöne der Trompeten eine besonders helle Färbung geben. Der zartbeschwingte Ausklang der Ouvertüre bereitet fein auf das Erscheinen Leporellos vor. Wie eine Brise durchweht es das Orchester, sobald Don Juan mit Donna Anna ringend die Bühne betritt: der ungeduldige Rhythmus der Leporello-Arie,²⁾ in der zuletzt ängstliche Achtel vorherrschten, springt plötzlich in aufgeregte Sechzehntel über, höchstes dramatisches Leben herrscht in allen Instrumenten. Ein Triumph realistischer Tonmalerei ist die orchestrale Schilderung des Duells. Die 1. Geigen fechten mit den Bässen in anstürmenden Zweiunddreißigstelfiguren; die Geigen siegen (h c d), die Bässe unterliegen chromatisch sinkend des c h, so daß zuletzt ein verminderter Septimenakkord entsteht:



Den Orchesterpart des folgenden Terzetts der drei Bässe schrieb sich Beethoven ab; ob ihm die monotone Triolenbewegung der Geigen bei seiner cis-moll Sonate vorgeschwebt hat? „Und der letzte Funke von Leben entflieht im Ritornell“.³⁾ Intensiv beteiligt sich das Orchester an Donna Annas heftiger Gemütserschütterung, stöhnt im folgenden Duett nach Annas Worten: „Ah! il padre mio dov' è?“ in einem uferlosen Nachspiel auf:

¹⁾ Im Durchführungsteil verflechten sich die beiden Motive zu einem kunstvollen, stets durchsichtigen Gewebe.

²⁾ Der Anfang ähnelt einem Motiv in Hillers Jagd. (Vgl. Georgy Calmus, 6. Beiheft der I. M. G.)

³⁾ Zitat aus Oulibicheff.

und spricht mit Ottavio der Tiefgebeugten Trost zu durch die herabgleitende Septime der Oboe und des Fagotts:

Wie kraftvoll wirkt der punktierte Rhythmus bei Ottavios Schwur. (Streicher allein!) Im Vorspiel zu Elviras Arie, das zum erstenmal in der Oper die Klarinetten bringt, wird uns erst das blühende Wesen dieser Frau gleichsam vorgestellt; zu ihrem stolzen Gesang kehren acht Takte des Vorspiels tongetreu wieder, so daß die reiche Begleitung, die sonst ablenken würde, die Kantilene nicht im geringsten beschwert. In Leporellos Registerarie¹⁾ enthüllen die Instrumente die zahlreichen Liebesabenteuer des Eroberers, wobei sich namentlich die Hörner und Oboen spaßig ausnehmen, nicht ohne mille e tre zu unterstreichen. In majestätischem Crescendo wächst die grande maestosa empor, zwerghaft duckt sich die piccina. Überall gewahren wir engsten Konnex zwischen italienischem Text und Musik. In Leporello, dem Pasquariello des gleichzeitigen Bertati-Gazzaniga'schen Capriccios, haben wir ja nach Chrysanders Bemerkung „den einzigen unverfälschten Italiener vor uns, welchen die Oper ‚Don Giovanni‘ enthält“.²⁾

¹⁾ Die ursprünglich mitbeteiligten Trompeten und Pauken wurden bei der Ausführung gestrichen.

²⁾ Viertelj. f. Musikw. IV. S. 427.

In dem Duett mit Chor ist die Begleitung der Soli leicht gehalten, bei der chorischen Wiederholung des Refrains ist sie entsprechend verstärkt. Masettos aufsteigenden Verdacht bekräftigen die beim Hauptmotiv mit den Bratschen und Violoncellen gehenden Hörner, gegen den Schluß bestätigen die synkopierten Geigen deutlich seine Unlust fortzugehen. Im Duettino zwischen Don Juan und Zerline gebraucht Mozart die Bläser zuerst nur beim Abschluß der Gesangsphrasen (viermal), von „vieni, mio bel diletto“ an halten sie mehr mit den Streichern zusammen, und bei der Wiederkehr der Melodie unterstützt den Bariton die lockende Flöte, den Sopran das Fagott, den Ausdruck zarter Scheu vertiefend. Das kurze Zwischenspiel im $\frac{6}{8}$ -Satz:



dürfte auf die Sinnlichkeit der Situation zu deuten sein. Elviras Warnung wirkt gerade deshalb so bestimmt, weil sie nur von Streichern in Händelscher Weise begleitet ist.¹⁾ In dem wundervollen Quartett, das die sonst differenzierten Personen Elvira, Don Juan und das Brautpaar durch den gemeinsamen Affekt des Mitleids verbindet,²⁾ hallt die von der Hauptperson mahnend angegebene Phrase punktiert in 1. Geigen, 1. Klarinette und 1. Flöte nach, um zuletzt nochmals als Refrain wiederzukehren:



So wird der ursprüngliche Abschluß einer Gesangsphrase zum instrumentalen Leitmotiv und Träger der Grundstimmung. In Annas großer Erzählung des nächtlichen Überfalls, dem „am meisten in der Modulation und Tonhöhe ausschweifenden Satz“ der Oper³⁾, zeugen die Trompeteneinsätze wieder von Mozarts koloristischem Genie. Seit der Ouvertüre in der Reserve gehalten, fahren sie jetzt um so heftiger drein. Dem visuell gearteten Hörer dürften diese Trompeteneinsätze die Farbenvorstellung des Rot erzeugen.⁴⁾ Marx meint, daß in der Rachearie „die Orchesterführung

¹⁾ Über diese zweite Arie Elviras sagt Treffendes E. Adelman in seinem Aufsatz „Donna Elvira als Kunstideal und ihre Verkörperung auf der Münchener Hofbühne.“

²⁾ Bei Don Juan ist das Mitleid ironisch, achselzuckend.

³⁾ Nach Gustav Engel, der in der Viertelj. f. Musikw. (1887, S. 491—560) Mozarts „Don Juan“ mathematisch-harmonisch analysiert hat.

⁴⁾ Auch auditive Typen wie der Komponist Raff empfinden den Ton der Trompeten rot.

weit hinter der Großartigkeit und Tiefe der Zeichnung zurückbleibt“,¹⁾ wogegen Jahn behauptet: „Hier dient die Instrumentation der Absicht, dem Charakter des Heroischen gegenüber das wesentliche Element jungfräulicher Zaghaftigkeit zur Geltung zu bringen“. ²⁾ Ich kann mich beiden Interpretationen nicht anschließen, glaube vielmehr, daß die exponierte Lage der Singstimme beabsichtigt ist und verstehe die Figur der Bässe, der 1. Oboe und des 1. Fagotts:



als schattenhaft huschend, bis sie sich zu dem kanonischen Motiv ausweitet und nun den Aufruf zur Rache verstärkt. In dem erinnerungshaften Mittelsatz, wo die Sextolenbewegung in bebende Sechzehntel zurückflutet, lassen die Bratschen nebst Fagott und Oboe ihre Klagelaute ertönen. Der Ruhezustand, der sich über Ottavios Arie breitet, modifiziert sich zuerst durch die Seufzer der 1. Geigen, der Flöte, des Fagotts.³⁾ Der Ausklang der Kantilene erfolgt nur mit Bläserbegleitung. Ungemein lebendig, aus der Vorstellung eines rasenden Tempos erwachsen, ist die Orchesterbehandlung in dem sogenannten Champagnerliede, wo jedes Instrument wie von einem allgemeinen Wirbel davongetragen wird. Unter den Holzbläsern ist die mit den 1. Geigen mitgehende 1. Flöte fast pausenlos beschäftigt. In Zerlinens Arie bitten Flöte, Oboe und Fagott mit. Vor allem aber sollen die sanften Gänge des obligaten Violoncells⁴⁾ den argwöhnischen Masetto mitumschmeicheln, im $\frac{6}{8}$ -Teil scherzt und tändelt es mit, jetzt non legato. So trägt sogar die unterschiedliche Phrasierung zur Charakteristik bei. Nun das Finale. Jahns Darstellung ergänzend, sei darauf hingewiesen, daß beim Erscheinen der Maskierten ein Motiv in den Geigen ähnlich wiederkehrt, das in der Exposition beim Erscheinen des Komturs in den Bratschen, Bässen und Fagotten fortissimo erklingen war — vermutlich nicht ohne inneren Zusammenhang:

¹⁾ Kompositionslehre IV.

²⁾ II, 447.

³⁾ Dieser Verteilung (Geige, Flöte, Fagott) begegnen wir auch öfters bei Haydn, z. B. im Finale der Symphonie mit dem Paukenschlag, und bei Dittersdorf, z. B. im Eingangsquintett von „Doktor und Apotheker“ (1786).

⁴⁾ Daß man „die seit Mozart übliche Benutzung der Violoncelle zu Mittelstimmen, die gut angebracht, eine so herrliche Wirkung macht“, in den meisten italienischen Orchestern noch nicht kennt, bedauert Spohr 1816 in seiner Selbstbiographie.



Das Erstaunen Don Juans beim Anblick des in der Laube verborgenen Masetto bringt die Modulation von F-dur nach d-moll zu überzeugendem Ausdruck. Das Gebet der drei Masken wird nur von Holzbläsern und Hörnern begleitet, die mit den Sopranen und dem Tenor zu einem lauterem, ätherischen Gesamtklang verschmelzen. Den Baß hat das Fagott, die Begleitungsfigur ist mitunter dem dunklen, tiefen Klarinettenregister anvertraut.¹⁾ Beim Ball (Es-dur $\frac{6}{8}$) geht das Orchester seine eigenen Wege und gäbe auch von den Gesangsphrasen losgelöst einen Sinn. Zur würdevoll-freudigen Begrüßung der Masken tragen die Trompeten und Pauken das ihrige bei. Die Verbindung der drei Bühnenorchester führt zu einem staunenswerten Quodlibet: Menuett, Walzer und Kontertanz zugleich. Diese Mischung verschiedener Taktarten, die ja in unserer modernen Musik wieder eine Rolle spielt, bedeutet mehr als ein musikalisches Kunststück; sie ist zumal kurz vor dem Allegro assai ungemein bezeichnend für die Haltlosigkeit der verwirrten Situation. Das abschließende Allegro wird von einer erregten Triolenbewegung beherrscht,²⁾ Vokal- und Instrumentalpart konkurrieren miteinander, auch im Orchester ballt sich ein Gewitter zusammen.

¹⁾ Wie auch sonst in nichtdramatischen Werken Mozarts, z. B. im Trio des Menuetts der Es-dur Symphonie, beim ersten Tenorsolo der „Maurerfreude“ (Kantate 1785).

²⁾ Wie genau Mozarts Vorschriften im einzelnen sind, zeigt der Zusatz „sopra una corda“ für die Geigen an der spannenden chromatischen Stelle; denn auf der G-Saite klingt so etwas dringender.

Schluß folgt

AUS DER ENTSTEHUNGSZEIT DER GROSSEN SYMPHONIEN W. A. MOZARTS

VON PROF. ERNST LEWICKI IN DRESDEN

Die überragende Stellung, welche die innerhalb sechs Wochen des Sommers 1788 geschriebenen letzten drei Symphonien in Es-dur (26. Juni), g-moll (25. Juli) und C-dur (Jupiter, 10. August) im symphonischen Schaffen Mozarts, ja in seiner gesamten Instrumentalmusik einnehmen, rechtfertigt es, einmal die besonderen Lebensumstände des Meisters in jener Zeit näher ins Auge zu fassen. Es wird sich dabei zeigen, daß auch bei Mozart, mehr als man gemeinhin annimmt, gewisse trübe Lebenserfahrungen auf den Gehalt besonders seiner rein instrumentalen Tonschöpfungen vielfach bestimmend und vertiefend eingewirkt haben, wie das von Beethoven schon genügend bekannt ist.¹⁾ Als charakteristisches Beispiel sei Mozarts tief ergreifendes g-moll Quintett genannt, das zwölf Tage vor dem Tode des Vaters (28. Mai 1787) vollendet wurde, also zu einer Zeit, wo der Meister auf das traurige Ereignis offenbar schon gefaßt war. Das kann man unschwer aus jenem herrlichen Briefe vom 4. April 1787 herauslesen, in dem der Sohn dem kranken Vater gegenüber seine Anschauung über den Tod mit so merkwürdiger Offenheit ausspricht. Mozart schreibt dem Vater darin u. a.:

„Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegenreise, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen; — und ich hoffe es auch gewiß — obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. — Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freund der Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! ... Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den anderen Tag nicht mehr sein werde, — und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.“

Als Mozart diesen Brief schrieb, arbeitete er an seinem g-moll Quintett, das im ersten Satz, im Menuett, in den Minorestellen seines Adagio und in der Adagio-Einleitung zum Schlußsatze so herzergreifend dem Schmerz über einen unersetzlichen Verlust Ausdruck gibt, während aus dem Adagio, dem Menuett-Trio und dem Schlußrondo Trost, Gefaßtheit und jenes Glückseligkeitsgefühl herausklingen, wie es der Meister im angeführten

¹⁾ Das Märchen vom ewig nur heiteren, graziösen und anmutigen Mozart darf wohl heute, wo auch die große c-moll Messe in der ganzen musikalischen Welt ihr gewichtiges Wort mitredet, als endgültig abgetan gelten.

Briefe so klar ausgesprochen hat. Auch die Komposition der drei ernstesten Lieder fällt in jene Zeit: „Abendempfindung“, „Die Engel Gottes weinen“ und „Erzeugt von heißer Phantasie“.

Aber es ist bei Mozarts Wesen nun auch verständlich, wie er imstande war, in solchen Zeiten selbst heitere und sogar derbkomische Instrumentalstücke zu schreiben, wie z. B. die köstliche Streicherserenade „Eine kleine Nachtmusik“ oder gar die Burleske „Ein musikalischer Spaß“, in der die ungeschickten Komponisten und Spieler in drastischer Weise verspottet werden. Überhaupt ist dem Meister ja die glückliche Gabe, sich bei allen Schicksalsschlägen und Mißhelligkeiten des Lebens in seinem Kunstschaffen immer wieder siegreich in das Reich lebensbejahender Heiterkeit aufzuschwingen, bis an sein viel zu frühes Ende treu geblieben, und nur eines seiner reinen Instrumentalwerke macht davon eine Ausnahme, die g-moll Symphonie, bei der es auch im Schlußsatze nicht zur Aufheiterung kommt, vielmehr Kampf und Verzweiflung gegenüber dem ersten Satze eher noch gesteigert erscheinen. Wir werden sehen, daß hierfür aus den Lebensumständen zur Zeit der Komposition des Werkes nur zu glaubwürdige Gründe gefunden werden können. Die uns erhaltenen Zeugnisse sind in drei aus jener Zeit stammenden Briefen¹⁾ an einen hilfsbereiten Freund, den reichen Kaufmann, Musikkenner und Freimaurer Puchberg in Wien, enthalten, welche die damals überaus mißliche materielle Lage Mozarts — man denke: nach „Figaro“ und „Don Juan“! — veranlaßt hat, wozu noch die Sorge um die Gesundheit der geliebten Frau trat. Diese Briefe vom Juni und Juli 1788 lassen uns tief traurige Einblicke in des Meisters damalige Lebenslage und Seelenverfassung tun und werfen grelle Schlaglichter auf gewisse Abschnitte der Symphonieen, besonders aber auf die in g-moll. Für das vorangegangene Halbjahr, d. h. für die Zeit zwischen dem 4. November 1787 (Brief an G. v. Jacquin über die Uraufführung des „Don Juan“ in Prag) und dem Datum des ersten Puchberg-Briefes (16. Juni 1787), sind uns schriftliche Aufzeichnungen, abgesehen von den Eintragungen im eigenhändig verfaßten Werkverzeichnis (seit 9. Februar 1784), nicht erhalten. Darin finden wir für diesen Zeitabschnitt unter dem 24., 28. und 30. April 1788 die für die leider so wenig erfolgreiche Wiener Erstaufführung des „Don Juan“ (7. Mai) nachkomponierten drei Nummern verzeichnet, außerdem 13 weitere Werke, darunter das große Klavierkonzert in D-dur (das erste Krönungskonzert).²⁾ Wenn wir nun auch nicht wissen können, ob und wie weit sich Mozart in dieser Zeit schon mit den drei großen Symphonieen

¹⁾ Es sind die vom 17. und 27. Juni sowie vom 17. Juli 1788, vgl. Nohl II. Aufl. No. 254—256. Die Schiedermairsche Gesamtausgabe der Briefe war zur Zeit der Abfassung dieser Skizze noch nicht erschienen.

²⁾ Mozart spielte es nebst dem in F-dur vom Jahre 1784 bei den Krönungseierlichkeiten in Frankfurt a. M. im Herbst 1790.

beschäftigt hat, so ist wohl als sicher anzunehmen, daß dies kaum vor der Wiener „Don Juan“-Aufführung, also vor Mitte Mai, geschehen sein kann. Wohl aber läßt sich zeigen, daß er im Mai schon mit dem ersten Satze der Jupitersymphonie beschäftigt gewesen sein muß. Denn im Mai findet sich im Verzeichnis eine kleine Gelegenheitskomposition eingetragen (die Baß-Ariette „Un baccio di mano“, K. 541), in der ein charakteristisches melodisches Motiv aus dem ersten Symphoniesatze fast wörtlich benutzt wird. Von einem etwaigen späteren Herübernehmen dieses Gedankens in die Symphonie kann natürlich keine Rede sein, schon wegen der durchaus instrumental gedachten Form dieses Motivs.

Mit der schriftlichen Ausarbeitung der Partituren zu den Symphonieen hat Mozart wohl erst begonnen, nachdem er die offenbar unruhige Wohnung in der Vorstadt Landstraße mit der angenehmeren und in schöner Lage gegenüber den Ausläufern des Wiener Waldes gelegenen und mit Garten versehenen Wohnung im Alsergrund (Währingergasse) vertauscht hatte. Doch lassen wir den Meister selbst darüber berichten (Brief vom 17. Juni):

„Wir schlafen heute das erstemal in unserem neuen Quartier, allwo wir Sommer und Winter bleiben; ich finde es im Grunde einerlei, wo nicht besser, ich habe ohnehin nicht viel in der Stadt zu tun und kann, da ich den vielen Besuchen nicht ausgesetzt bin, mit mehrerer Muße arbeiten.“

In der Tat ging ihm nun die Arbeit erstaunlich flott von der Hand. Schon am 22. Juni trägt er das herrliche E-dur Trio¹⁾ als vollendet ins Verzeichnis ein, zu dem er den Schlußsatz zweimal komponiert hatte. Schon nach vier weiteren Tagen (am 26. Juni) wird die große Es-dur Symphonie als vollendet eingetragen. In den letzten Junitagen folgen noch mehrere Eintragungen, so das wunderbare, tiefsinnige und in harmonischer Beziehung höchst eigenartige Adagio, das Mozart seiner damals für Streichinstrumente eingerichteten großen c-moll Fuge für zwei Klaviere aus dem Jahre 1783 voransetzte. Wir lesen nun im zweiten tags darauf geschriebenen Briefe an Puchberg (vom 27. Juni):

„Ich habe in den zehn Tagen, daß ich hier wohne mehr gearbeitet als in anderen Logis in zwei Monaten.“

Mozart fügte aber gleich hinzu:

„Und kämen mir nicht so oft schwarze Gedanken (die ich mir mit Gewalt ausschlagen muß), würde es mir noch besser vonstatten gehen, denn ich wohne angenehm, bequem — und wohlfeil.“

Diese „schwarzen Gedanken“ waren mit in die neue Wohnung eingezogen und ließen den armen Meister noch nicht gleich wieder los; es war der bitterste Kampf um das Materielle des Lebens und dazu die Sorge um Constanzes Gesundheit, die ihn immer wieder niederdrückten. — Es

¹⁾ Am Schlusse des ersten Briefes erwähnt er das Trio: „Wann werden Sie wieder bei Ihnen eine kleine Musik machen? Ich habe ein neues Trio geschrieben.“

kann nun nicht bezweifelt werden, daß dieses harte Ringen um das tägliche Brot auf den Gehalt der damals entstandenen Werke vertiefend eingewirkt haben muß, und daß das Auftreten gewisser dunkler Schatten in den langsamen Sätzen der Symphonieen damit in Verbindung gebracht werden kann. Davon ist selbst das Andante der sonst so lebensfrischen Es-dur Symphonie nicht frei, einer Symphonie, zu deren Entstehung gewiß die schöne Natur der Umgebung der neuen Wohnung mit beigetragen hat, und in der die Stimmungen eines wundervollen Frühsommertages, vom erhabenen Sonnenaufgang (Einleitung) über das regsame Treiben des Tages (Allegro) zur Ruhe des Abends und dem lustigen Beisammensein froher Landleute so überaus anschaulich und mit so glänzenden Farben ausgedrückt sind. In ihrem Andantesatz treten uns zweimal tiefe Schatten entgegen (die Minorestellen), die im grellsten Gegensatz stehen zu dem sonst so milden Charakter des Stückes mit seinen idyllischen Bläserrundgesängen (kanonisch) und uns mit ihren herben Harmonieen wie ein widriges Schicksal mächtig erschüttern. Ähnliche Parteen stärkster Trübung der Stimmung finden sich auch im Andante der Jupiter-Symphonie, worüber noch zu sprechen sein wird. Diese Stellen nur aus dem allgemeinen Kunstgrundsatz des „Kontrastes“ zu erklären, genügt meines Erachtens nicht. Die g-moll Symphonie vollends steht fast ganz im Zeichen der Klage und des Schmerzes, zu denen sich noch Ausbrüche des Unwillens, des Aufbäumens gegen das Schicksal gesellen. Gleichsam ein „Motto“ zu diesem Meisterwerk hat Mozart selbst in der Nachschrift zum Briefe vom 17. Juli ausgesprochen, also acht Tage vor der Vollendung der Symphonie, wo er schreibt: „Ich bin doch sehr unglücklich, immer zwischen Angst und Hoffnung.“ Die Gefühle der Hoffnung finden sich deutlich ausgedrückt in den Hauptparteen des Andante und im Trio des Menuetts, sie treten aber sehr zurück gegen die des bangen Schmerzes, ja der Verzweiflung in den übrigen Teilen des Werkes. Auch hier sind für unsere Betrachtung die 16 Takte am Anfang des zweiten Teiles vom Andante charakteristisch mit ihren wie Meeresbrandung mächtig einherrauschenden Bläserakkorden zu dem abgerissenen Schluchzen der Streicher und dem durch die zauberhaften Harmonierückungen so völlig unirdischen zweitaktigen Übergang zum mild verklärten Hauptthema.

Doch sehen wir nun, wie die dringenden Bitten Mozarts um Geld damals lauten. Im ersten Puchberg-Briefe heißt es u. a.:

„Wenn Sie die Liebe und Freundschaft für mich haben wollen, mich auf ein oder zwei Jahre mit 1 oder 2 Tausend Gulden gegen entsprechende Interessen zu unterstützen, so würden Sie mir auf Acker und Pflug helfen. — Wenn Sie mir diese Freundschaft tun, so kann ich am 1^{mo} (da ich versehen bin, die nötigen Ausgaben zur gehörigen¹⁾ Zeit, folglich leichter entrichten, wo ich jetzt die Bezahlung verschieben und

¹⁾ Die gesperrt gedruckten Worte sind in Mozarts Briefautographen von ihm selbst unterstrichen.

dann aber zur unbequemsten Zeit meine ganze Einnahme oft auf einmal hergeben muß); 2^{do} kann ich mit sorgenloserem Gemüt und freierem Herzen arbeiten, folglich mehr verdienen.“

Auf das zweite Schreiben (vom 27. Juni) kam zunächst keine Antwort. Mozart schreibt daher am 17. Juli — mitten in der Arbeit an der g-moll Symphonie:

„Liebster, bester Freund und verehrenswürdiger Bruder! ¹⁾

Sie sind gewiß böse auf mich, weil Sie mir gar keine Antwort geben! — — Da ich Ihnen, mein Bester, alles was ich nur auf dem Herzen habe, in meinem letzten Brief mit aller Aufrichtigkeit hinschrieb, so würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrig bleiben, nur muß ich noch hinzusetzen 1^{mo} daß ich keiner so ansehnlichen Summe benötigt sein würde, wenn mir nicht entsetzliche Kosten wegen der Kur meiner Frau bevorstünden, besonders wenn sie nach Baden muß; 2^{do} da ich in kurzer Zeit versichert bin, in bessere Umstände zu kommen, ²⁾ so ist mir die zurückzuzahlende Summe sehr gleichgültig, für die gegenwärtige Zeit aber lieber und sicherer wenn sie groß ist; 3^{tio} aber muß ich Sie beschwören, daß wenn es Ihnen ganz unmöglich wäre, mir diesesmal mit dieser Summe zu helfen, Sie die Freundschaft und brüderliche Liebe für mich haben möchten, mich nur in diesem Augenblick mit was Sie nur immer entbehren können zu unterstützen, denn ich stehe wirklich darauf an. — Zweifeln können Sie an meiner Rechtschaffenheit gewiß nicht, dazu kennen Sie mich zu gut; Mißtrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie doch auch nicht setzen, weil Sie meine Lebensart und Betragen kennen, folglich — verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen. Von Ihnen bin ich ganz überzeugt, daß nur Unmöglichkeit Sie hindern könnte, Ihrem Freund behilflich zu sein; können Sie und wollen Sie mich ganz trösten, so werde ich Ihnen als meinem Erretter noch jenseits des Grabes danken — — denn Sie verhalfen mir dadurch zu meinem fernerem Glück in der Folge; — wo nicht — in Gottesnamen, so bitte und beschwöre ich Sie um eine augenblickliche Unterstützung nach Ihrem Belieben, aber auch um Rat und Trost.

Ewig Ihr verbundenster Diener
Mozart.“

Und nun folgt die schon oben erwähnte Nachschrift:

„P. S. Meine Frau war gestern wieder elend. Heute auf die Igel [Blutegel] befindet sie sich Gott Lob wieder besser; — ich bin doch sehr unglücklich! — Immer zwischen Angst und Hoffnung! — und dann! — Dr. Closset war gestern auch wieder da.“

In solcher Verfassung befand sich der arme Meister, als er an seiner g-moll Symphonie arbeitete, die er acht Tage nach diesem Briefe (am 25. Juli) als vollendet in sein Verzeichnis einträgt. Vorausgegangen waren im Juli nur noch eine kleine Violinsonate in F-dur, das C-dur Trio und eine Canzonette (Terzett), K. 547 bis 549. Sollte also das schmerzgeborene Meisterwerk ganz ohne Zusammenhang mit solchen Stimmungen von Mozart

¹⁾ Puchberg war ebenfalls Freimaurer wie Mozart. Der Brief war von Jahn in das Jahr 1789 verlegt, was Nohl in der 2. Auflage seiner Briefausgabe in 1788 änderte unter Hinweis auf das Autograph. Schiedermair setzt wieder 1789.

²⁾ Mozart plante für den Spätsommer Konzerte, in denen er offenbar auch seine Symphonieen aufführen wollte; diese Konzerte scheinen nicht zustande gekommen zu sein.

geschaffen sein, den man so gern den absoluten Musiker nennt, der seine Werke ganz losgelöst von allen Beziehungen zum Erdendasein sozusagen instinktiv hingeschrieben habe? Nach den hier vor Augen geführten Belegen ist das gewiß nicht der Fall gewesen. Man kann nun wohl auch verstehen, daß der Meister diesmal auch im Schlußsatze keinen Sonnenschein aufkommen läßt, ja daß dieser — man sehe z. B. die abgerissenen Orchesterschläge vor der Durchführung und diese mit ihrem wild aufgeregten und dissonanzenreichen Stimmenkampf (fast vor jeder Note steht ein Versetzungs- oder Auflösungszeichen), wie er im ganzen Bereich von Mozarts Instrumentalmusik unerhört ist, — den ersten Satz an innerer Unruhe und Zerrissenheit noch weit überbietet. Bei einem auf der vollen Höhe der Meisterschaft stehenden Mozart, der hier beim Schaffen einer aus tiefstem Herzen kommenden Tondichtung war, ist es selbstverständlich, daß er die bei ihm feststehenden, aber mit souveräner Freiheit gehandhabten Kunstgesetze und das Ebenmaß des architektonischen Aufbaues keinen Augenblick verletzte, so daß die ganze g-moll Symphonie ein ebenso formvollendetes Kunstwerk wurde wie ihre beiden großen Schwestern. Daher fehlt es ihr auch nicht an gegensätzlichen, tröstenden Gedanken als wohltuende Unterbrechung im Kampfe der Leidenschaften.

Kaum war dieses Meisterwerk beendet — an dem Mozart bekanntlich nachträglich die Instrumentation durch das Hereinnehmen der Klarinetten geändert und dadurch vielleicht die Klangfärbung etwas gemildert hat —, so machte er sich an die Fertigstellung der, wie wir sahen, im ersten Satze schon früher begonnenen Jupitersymphonie, deren Vollendung schon nach 16 Tagen, am 10. August, erfolgte. Er bildete nun die übrigen Sätze und krönte das Ganze durch den Wunderbau jenes vierfach fugierten Finales, worin der Meister uns die vollendete Verbindung der Sonatenform mit der Fuge gab, und worin der freie Künstlergeist, über alles menschliche Elend triumphierend, uns in eine Welt der Freiheit und höheren Heiterkeit erhebt. Im Andante des Werkes, das gewöhnlich als melodischönes, gemütvolltes Musikstück gewürdigt wird, tritt uns in den beiden Mollstellen (c-moll und d-moll) nochmals, ähnlich wie in den beiden Schwestersymphonien, eine tiefgehende Trübung der Stimmung entgegen; hier ist es geradezu ein aus tiefstem Herzen dringendes Schluchzen und Stöhnen, bei dem der um das Elend des Meisters wissende Hörer aufs heftigste ergriffen und mit tiefstem Mitleid erfüllt werden muß. In diesem Zusammenhang möchte ich einige Sätze aus einem Briefe anführen, den ich von einem mit mir am gleichen Pulte sitzenden Orchestermitglied des Mozart-Vereins zu Dresden erhielt, als wir zu Anfang vorigen Jahres die Jupitersymphonie wieder einmal studierten, und ich ihn Einblick in die Puchberg-Briefe tun ließ und auf die Minorestellen im Andante hingewiesen hatte. Er schreibt mir darin u. a.:

„Mir ist mancher meiner ‚Heiligen‘ von Homer bis auf Goethe so (wie Ihnen Mozart) ans Herz gewachsen, und Mozart ist hinzugetreten an dem Abend, wo Sie beobachten konnten, wie mich sein Andantesatz aus der Jupitersinfonie ergriff, als wenn ich Mozart wäre und sähe mich in einer Art von Deuteroskopie als ihn und fühlte sein Leid und seine Größe, und hörte ihn weinen und schluchzen und stöhnen über die Qual, die dem Genius vom leider ach so unentbehrlichen Tand des Erden-daseins wird; und doch bei aller Knechtung seiner edlen Seele hob er sich darüber hinweg, schickte sich ins Unvermeidliche, beruhigte sein hörbar schlagendes Herz und löste seinen Schmerz in Harmonien auf, um wieder frei und rein sich zu erheben zu unentwegter Arbeit, zu heiterem, alle Erdenmühsal von sich streifenden und Balsam in tausend Herzen träufelnden, erhabenen Schaffen. Ich habe die Jupiter-sinfonie in meiner Jugend, im Gewandhaus, oft gehört; verstanden habe ich sie und damit Mozart erst am Abend des 15. Januar.“

Solche und ähnliche Bekenntnisse von musikalischen Freunden be-stärkten mich mit in der Absicht, einmal darauf hinzuweisen, wie gerade in Mozarts bedeutendsten Instrumentalwerken sein eigenes Leben oft tiefe Spuren hinterlassen hat, und wie die Kenntnis der den Meister so schwer niederdrückenden Lebensumstände des Sommers 1788 das Verständnis seiner großen Symphonien zu vertiefen vermag.¹⁾

¹⁾ Daß aber das gewaltige symphonische Schaffen im Sommer 1788 die uner-schöpfliche Erfindungskraft des Meisters nicht im geringsten geschwächt hatte, zeigt uns sein am 27. September desselben Jahres vollendetes einzigartiges Streichtrio (Divertimento) in Es-dur, ein sechssätziges Werk, das schon Otto Jahn „ein wahres Kabinettstück der Kammermusik“ genannt hat. Darin offenbart Mozart von neuem in vollendetster Form eine ganz wunderbare Gedankenfülle bei größter Ge-mühtiefe. Wir werden in diesem Meisterwerk, das man einen „Faust im kleinen“ nennen könnte, durch alle Höhen und Tiefen des Menschegeistes und Herzens ge-führt, um schließlich (in den beiden letzten Sätzen) in der freien Natur uns von aller Mühsal frei zu baden. Es sei, um nur eines herauszugreifen, an die gewaltige Um-gestaltung des so kindlich einfachen Themas zum Andante (vierter Satz) erinnert, wo zum choralartigen Cantus firmus (Bratsche) zwei bewegte Kontrapunkte (Violine und Violoncell) erklingen, eine in der ganzen Musikliteratur wohl nicht wieder vorkommende musikalische Analogie zu Dürers berühmtem Stich „Ritter, Tod und Teufel“.

MOZARTS REQUIEM

VON ALFRED SCHNERICH IN WIEN

Die Geschichte von Mozarts allzu frühem Ende und der Komposition der Seelenmesse ist die bekannteste Episode der gesamten Kunstgeschichte. Die Quellen für die Entstehungsgeschichte setzen sich zusammen aus den überlieferten Nachrichten, andererseits aus dem Befund der Handschrift. Die überlieferten Nachrichten, aus Briefen, Memoiren, festgehaltenen Äußerungen, sind selbstverständlich die bei weitem bequemeren. Indes erfahren wir bei Mozarts Requiem ganz besonders, daß die Nachrichten mit Vorsicht hinzunehmen sind, da sie sich mehrfach widersprechen. Es hat dies vielfach zu schweren Anschuldigungen und sehr heftigen Debatten geführt, wovon insbesondere das betreffende Kapitel der zweiten Auflage des Thematischen Verzeichnisses von Köchel nicht eben erfreulich Zeugnis gibt.

Viel verlässlicher als Nachrichten ist der handschriftliche Befund selbst, in unserem Falle die Handschrift des Requiems, obschon wir gleich zu Anfang über eine Unbequemlichkeit stolpern, indem an der Spitze die Jahreszahl 1792 steht, während Mozart doch bereits am 5. Dezember 1791 starb, was sich daraus erklärt, daß Mozart aber vorausdatierte.

Über die Handschrift des Requiems ist viel geschrieben worden, ausführlich zuerst von J. F. Mosel in seiner 1839 erschienenen Schrift,¹⁾ die dauernd ihren Wert behält. Verwundern muß es einigermaßen, daß man bislang zwar mit größter Subtilität die Schrift studierte, die Benutzung der einzelnen Blätter, sowie die Art des Papiers gar nicht beachtete, welches eben das, was Mosel vermutete, zur vollen Sicherheit erhärtet.

Nach den nunmehrigen Wahrnehmungen ergibt sich für die Entstehung des Requiems folgendes: Es ist in drei Perioden geschrieben. Der ersten Periode gehört an der Introitus und die Kyrie-Fuge ohne Schluß, die Sequenz bis Schluß des Rex tremendae. Dieser Periode gehört aber nur das System der Singstimmen an, die Begleitung nur soweit sie selbständig ist. Zur zweiten Periode gehört die Vollendung der Kyrie-Fuge und Instrumentation des Satzes, was man an der verschiedenen Tinte erkennt, ferner die ununterbrochen geschriebene Fortführung der Sequenz bis Schluß des Confutatis, die Begleitung ist in der bisherigen Weise nur angedeutet. Von da ab hört die zusammenhängende Schreibweise auf. Die folgenden Stücke, Schluß der Sequenz „Lacrimosa“ sowie beide Offertoriumstücke „Domine“ und „Hostias“, beginnen jedes mit einem neuen Bogen, während die Seiten vorher leer bleiben.

¹⁾ Über die Originalpartitur des Requiems von Mozart, vgl. dazu: Otto Jahn, W. A. Mozart, insbesondere auch die gute Literaturzusammenstellung in: Wurzbach, Mozart-Buch. 1869. Über die neueste Literatur: Schnnerich, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart 1909.

Auch hat Mozart die einzelnen Stücke nicht nacheinander geschrieben; denn das *Lacrimosa* bricht bei „*homo reus*“ ab, das auch den Nachrichten zufolge das Letzte war, was er schrieb, während allerdings der Befund der *Kyrie-Fuge* gezeigt hat, daß er die Vollendung eines Stückes sich bisweilen für spätere Zeiten aufbehielt, wenn die weitere Arbeit schon vorgeschritten war.

Der Umstand, daß gegen den sonstigen Befund jedes der drei letzten Stücke mit einer neuen Lage beginnt, zeigt, daß Mozart bereits krank, wohl bettlägerig war, wie's auch die Schriftzüge andeuten. Mozart hat übrigens die Blätter fortlaufend durchfoliiert (nicht paginiert). Dabei ergibt sich die bemerkenswerte Tatsache, daß der Schlußteil der Sequenz „*Lacrimosa*“ in der Süßmayrschen Vollendung um eine Seite mehr einnimmt, als Mozart in seinem Manuskript vorgesehen hat. Daraus wäre zu schließen, daß er die Textwiederholung des Anfanges von *Lacrimosa* bis „*homo reus*“ nicht beabsichtigte, wie denn auch Eyblers Versuch einer Fortsetzung am Originale gleich mit „*huic ergo*“ weitergeht.

Eigentümlich mit diesem Befund, an dem nicht zu rütteln ist, stellt sich vor allem die Nachricht, daß sich Mozart das *Lacrimosa* vorsingen ließ, was sonst nicht seine Gewohnheit war, der Satz noch obendrein unvollendet geblieben ist. Die Gesangstimmen sollen, Nachrichten zufolge, auf Zetteln geschrieben gewesen sein. Denkbar wäre es wohl auch, die Sänger hätten den unvollendeten Satz aus der Partitur gesungen, vielleicht wohl nur, um Mozart, der das Krankenlager nur schwer ertrug, zu zerstreuen.

Die Handschrift des Requiems ist nun aber ob des Umstandes so unschätzbar, da sie eben — unvollendet ist. Wir ersehen hier eben klar, wie der Meister gearbeitet hat. Ob des Umstandes, daß eine fremde Hand (Eybler) es versucht hat, eine Begleitung hineinzusetzen, ist allerdings manche Stelle bis heute zweifelhaft geblieben.

Die höchsten Errungenschaften der Wissenschaft und Technik gehören der Allgemeinheit. Gerade die Handschrift des Requiems von Mozart läßt die intime Arbeitsweise des Meisters auch dem wenig oder ganz Ungeübten erkennen. Es wurde im obigen angedeutet, daß die neuerliche Untersuchung in Verbindung der Faksimilie-Ausgabe¹⁾ ältere Ansichten wesentlich modifiziert hat, mehr aber noch zu beantworten übrigbleibt. Dadurch, daß durch die getreue Vervielfältigung der Handschrift, welche eben die moderne Reproduktionstechnik ermöglicht, sich auch weitere Kreise an den Untersuchungen betätigen können, ist auch zu erwarten, daß sich noch manches bisher Unklare auf exaktem Wege lösen, und das Studium dieses vielfach arg mißdeuteten, trotzdem aber unbestritten an erster Stelle in der Kunst dastehenden Werkes neue Ergebnisse zeitigen wird.

¹⁾ Unternommen von der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien und Leipzig, 1914.

MOZART-KURIOSA IN DER KÖNIGLICHEN BIBLIOTHEK ZU UPSALA

VON NILS G. SVANFELDT IN BERLIN

In der Königlichen Bibliothek in Upsala, im selben Saal, in dem der Codex argenteus ausgestellt ist, liegt in einem Glaskasten ein dünnes Heftchen, mit vergilbten Blättern und ganz altmodisch gebunden, das ein lebhaftes Interesse bei mir erweckte. Es stand nämlich darauf: „Musikalische Handschriften von Mozart“, und als großer Mozart-Enthusiast bat ich um die Erlaubnis, dies Büchlein näher studieren zu dürfen, was mir durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Oberbibliothekars Dr. Andersson auch gestattet wurde. Es waren Handschriften, oder richtiger gesagt, die Kantate „Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt“, nebst Skizzen und Entwürfen von Mozarts Hand, die von einem Herrn von Silfverstolpe während seines Aufenthalts als Bevollmächtigter in Wien 1796—1802 gesammelt und später von ihm der Königlichen Bibliothek testamentarisch überwiesen worden waren. Dieser Herr von Silfverstolpe scheint übrigens mit der Mozartschen Familie in näherer Berührung gestanden zu haben, denn ganz zum Schluß ist ein Liedchen „Die Rose, ein deutsches Lied“ eingeklebt, das von Wolfgang Amadé Mozart „dem Jüngeren“ im Alter von 10 $\frac{1}{2}$ Jahren komponiert und dem betreffenden Herrn gewidmet ist. Dieser erwiderte die Freundlichkeit des Knaben mit der Übersendung von Knigges „Umgang mit Menschen“, worüber, nach Silfverstolpe's schriftlicher Mitteilung, der „wissensbegierige Junge“ sich sehr freute.

Ganz vorn im Heftchen befindet sich eine kleine Federzeichnung und darunter steht (von Silfverstolpe's Hand): Dieses ziemlich seelenlos gezeichnete Porträt¹⁾ von Mozart besitzt nach der Angabe seiner hinterbliebenen Freunde in Wien eine vollständige Ähnlichkeit in „materieller Beziehung“. Das Bild ist ziemlich undeutlich signiert, man wird nicht recht klug daraus, wer der Zeichner ist. Jedenfalls dürfte — nach den Angaben des bekannten Mozart-Forschers Herrn Prof. Lewicki in Dresden — das Bild in Deutschland nicht bekannt sein. Es lehnt sich — nach Prof. Lewicki — an das bekannte Posch-Bild an, obwohl es keine bloße Nachahmung ist, da die untere Partie des Gesichts — Nase, Mund und Kinn — vollständig lebenswahr und selbständig gezeichnet sind.

Der wertvollste Teil des Heftchens ist die oben schon erwähnte Kantate, die aus „Julius 1791“ stammt, also aus dem Jahr, in dem der Meister starb. Ich habe das Manuskript zuerst für eine Kopie von des

¹⁾ Siehe die Beilagen dieses Heftes.

Meisters Hand gehalten, aber — wiederum nach Prof. Lewicki — es dürfte das Original¹⁾ selbst sein, das hier vorliegt; denn es sind viele Änderungen darin, und zum Schluß kommt noch ein halber Bogen voller Änderungen.

Die interessantesten Stücke sind wohl die Skizzen. Man bekommt hier so recht einen Einblick in die Gedankenwerkstatt Mozarts: Hier einige Takte aus dem „Pa-pa-pa-pa-geno-gena“ Duett, da der (Original-) Schluß zum ersten Duett zwischen Vitellia und Sesto aus „La clemenza di Tito“ oder einige Takte von Taminos Flöte. Hier ein angefangenes Quartett, da ein Trio und dazwischen am Marginal einige Additionszahlen. Trat Konstanze vielleicht in diesem Augenblick in die Tür, um mit ihrem Mann häusliche Angelegenheiten zu besprechen? Sind es Summen, die er verdient hat oder zu verdienen hofft, sind es Ausgaben oder gar Schulden? Sie haben etwas so Rührendes und zur selben Zeit so unendlich Hilfloses, diese paar nüchternen Zahlen inmitten der genialen Takte, die hier „hingeschmissen“ sind.

Unter den mehr ausgeführten Skizzen kommt zuerst ein Entwurf zum ersten Duett (zwischen Vitellia und Sesto) aus „La clemenza di Tito“.²⁾ Die Skizze weicht vom späteren Original sehr ab: nur der musikalische Grundgedanke und der Text sind dieselben. Während das Original in F geschrieben ist, steht die Skizze in C; sie ist sehr koloriert und enthält den ganzen ersten Teil des Duetts. Von den Orchesterstimmen ist der Baß vollständig, während von den übrigen Instrumenten nur einige Takte angegeben sind.

Dann kommen noch zum Schluß zwei Skizzen zum zweiten und ersten Finale der „Zauberflöte“.³⁾ Bei dem zweiten Finale ist alles recht deutlich geschrieben und die Orchesterstimmen sind ziemlich vollständig. Nur die Fassung weicht ein bißchen vom späteren Original ab. Die zweite und letzte Skizze enthält wahrscheinlich den ersten Entwurf zum Finale des ersten Aktes. Alles ist in rasender Eile geschrieben; man merkt, wie der Geist gearbeitet hat, ohne daß die Feder hat folgen können. Die Handschrift ist sehr undeutlich; nur hier und da ein Tam. (verkürztes Tamino) und die Stimme aus dem Innern des Tempels mit ihrem „Zurück“ sind leserlich geschrieben. Die Anfangstakte des Gesanges der drei Knaben sind zwar deutlich, aber von da ab ist ein Lesen der Skizze nur mit Zuhilfenahme der Partitur möglich.

^{1) 2) 3)} Vgl. das Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes.

ÜBER MOZARTS GRAB

VON ALFRED SCHNERICH IN WIEN

Einem Hefte, das sich speziell mit Mozart befaßt, dürften sich ein paar bisher wenig beachtete Gesichtspunkte über das Schicksal von Mozarts Grab nicht unorganisch einfügen.

Die Stelle, wo Mozarts sterbliche Überreste ruhen, ist nicht oder, besser gesagt, nicht genau bekannt. Wir wissen nur, daß Mozart am 6. Dezember 1791, also einen Tag nach seinem Tode in dem an der östlichen Peripherie von Wien gelegenen St. Marxer Friedhof, links vom Steinkreuz in der Mitte, begraben wurde. Die Stätte wurde 1859 mit einem schönen Denkmal von H. Gassers Meisterhand geschmückt, dieses jedoch 1891, wenige Monate vor der 100. Wiederkehr des Todestages, auf den Zentralfriedhof übertragen. Die Stätte, wo die Überreste Mozarts liegen, wird heute in bescheidener, aber immerhin pietätvoller Weise vom Friedhofswärter in eigener Regie mit Blumen geschmückt.¹⁾ Ein Kunstfreund hat eine Tafel anbringen lassen, die vom Mittelgang zum Grabe hinweist.

Man hat neben nutzlosen Klagen verschiedenen Faktoren Vorwürfe gemacht, daß Mozarts Grab verloren ist, freilich ohne sich daran zu erinnern, daß genug andere denkwürdige Grabstätten ebenfalls nicht erhalten oder doch nicht bekannt sind. Wir wissen z. B., daß der „österreichische Palestrina“ J. J. Fux, der große Baumeister J. B. Fischer von Erlach in den Katakomben von St. Stephan ruhen, aber wo, ist unbekannt; andererseits wissen wir, daß der große Bildhauer Georg Rafael Donner im Friedhofe zu St. Rochus auf der Landstraße bestattet wurde. Nach Auflassung des Gottesackers wurden die Gebeine auf den St. Marxer Friedhof geschafft, vermutlich auch die Donners. Da der St. Marxer Friedhof erst 1787, also vier Jahre vor Mozarts Tod, in dem Jahre, da der „Don Juan“ entstand, angelegt war, mag es dort noch sehr unwirtlich ausgesehen haben, und gar bei dem Schneegestöber, das am Begräbnistag herrschte. Besonders reizvoll ist die Gegend auch heute noch immer nicht.

Die Bestattungsverhältnisse vor der Verlegung der Friedhöfe an die Peripherie der Stadt unter Kaiser Josef II. waren wesentlich andere wie heutzutage. Die in der Stadt gelegenen Friedhöfe waren im Raume sehr beschränkt. Eine Graberhaltung in unserem heutigen Sinne war nicht möglich. Die Denkmäler brachte man oft ganz entfernt an der Kirchen- oder Friedhofswand an, wie wir solche noch heute allenthalben sehen. Die Pietät für die Überreste der Verstorbenen veranlaßte die Anlage der Katakomben, wo sie doch vor „Ausgrabungen“ verschont blieben.

¹⁾ Vgl. die Abbildung unter den Beilagen dieses Heftes.

Mit der Verlegung der Friedhöfe außer der Peripherie der Stadt wurden die Verhältnisse andere. Infolge des reichlich vorhandenen Platzes war die Möglichkeit geschaffen, auch das einzelne Grab zu erhalten. Selbstverständlich brauchte es Jahre, bis sich die Bevölkerung an die neuen Verhältnisse der Dinge gewöhnte. Wer nicht sehr begütert war, verzichtete nach wie vor auf die Graberhaltung.

Mozarts Tod fällt eben in diese Zeit des Überganges. So sind seine sterblichen Überreste allerdings verstreut; die ewig denkwürdige Stätte, wo sie ruhen, ist jedoch bekannt und, wie eingangs bemerkt, auch gekennzeichnet.

NEUE MOZART-LITERATUR

BESPROCHEN VON ERNST LEWICKI IN DRESDEN

1. **Mozarts Requiem.** Lichtdrucknachbildung der Originalhandschrift in der k. k. Hofbibliothek in Wien. Herausgegeben und erläutert von Kustos Dr. Alfred Schnierich. Verlag der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien 1913.

Mit dieser Veröffentlichung ist endlich die lange Jahre heiß umstrittene Originalhandschrift von des Meisters letzter Offenbarung, so wie sie der Nachwelt überkommen ist, der Allgemeinheit zugänglich gemacht, und Jeder kann sich nun an Hand der mit den vollendetsten Mitteln der Lichtdrucktechnik in natürlicher Größe wiedergegebenen Niederschrift Mozarts und der sorgfältigen kritischen Erläuterungen des verdienten Herausgebers aus eigener Anschauung eine klare Vorstellung machen von dem Wesen des über alles kostbaren Torsos, den Mozarts Schüler und Gehilfe, Franz Süssmayr, bald nach des Meisters frühem Hinscheiden ergänzt und abgeschlossen hat. Da die Kenntnis von dem Grade der Unvollständigkeit des mozartischen Originals heute wohl vorausgesetzt werden kann, möge an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß der Ergänzter, dessen Handschrift von einigen Seiten der Requiem-Partitur ebenfalls aufgenommen wurde, bestrebt war, z. B. beim Sanctus, dem ersten der „ganz neu verfertigten“ Sätze (jedenfalls nach mozartischen, jetzt verlorenen Skizzen oder nach persönlichen Anweisungen des Meisters), Mozarts Notenschrift möglichst getreu nachzuahmen. Die Ähnlichkeit geht hier bis zur ziemlich genauen Nachbildung der für Mozart so charakteristischen Form des Auflösungszeichens (s), während er beim Dies irae (I. Seite) davon absieht und ganz deutlich die ihm geläufigere Form wählt (t). Was mag ihn zu solchem Wechsel veranlaßt haben? Jedenfalls ist die mitgeteilte erste Seite des „Sanctus“ so durchaus in Mozarts Weise geschrieben, daß man hieran nur äußerst schwer die Hand eines anderen erkennen kann, während beim Süssmayrschen „Dies irae“ eben das t-Zeichen jeden Zweifel behebt. Zu Schnierichs Erläuterungen möchte ich folgende kleine Anmerkungen machen: Wenn (S. 23) gesagt wird, daß die Sätze „Sanctus“, „Benedictus“ und „Agnus Dei“ nicht aus einer anderen Messe Mozarts entnommen werden konnten, wie Jahn dachte, da nur eine in D stehe (K. V. 194), so sei noch auf die Missa brevis in d (K. V. 65) hingewiesen, obwohl zweifellos die D-Messe ihr an Gehalt überlegen ist. In den Anmerkungen S. 25 muß es unter 3 heißen: „ist es mir nicht gelungen“ statt „es ist mir gelungen“. Unter 14 heißt es: 3. Aufl. S. 675 statt 657. Sehr erwünscht wäre es, wenn Dr. Schnierich sein Vorhaben, der Frage der von Pressel seinerzeit bei André gesehenen Handschrift der Sätze VIII und IX (Domine und Hostias) erneut nachgehen würde, worüber Näheres auch bei Engl (Festschrift zur Mozart-Zentenarfeier 1891) mitgeteilt ist.

Von den 500 vom Verlag hergestellten Exemplaren der höchst bedeutenden Veröffentlichung sind im Subskriptionswege leider zunächst nur 156 abgesetzt worden; vielleicht wäre später eine zweite Ausschreibung zu nicht oder nur wenig erhöhtem Preis zu empfehlen, denn kein wahrer Mozart-Freund sollte sich dieses in seiner Art einzigartige Dokument entgehen lassen.

2. Sehr zu begrüßen ist das Erscheinen der ersten **kritischen Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie** in vier Bänden, wozu noch ein fünfter Band, enthaltend eine sehr vollständige Mozart-Ikonographie, kommt, herausgegeben 1913/14 von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair bei Georg Müller in München und Leipzig.

Außer 352 echten Briefen Wolfgangs (Band 1 und 2) bringen zwei weitere Bände 321 solche des Vaters Leopold, ferner 40 von der Mutter, 16 von Mozarts Schwester (Nannerl)

sowie 4 Briefe der Gattin Constanze und endlich zwei vom „Bäse“ in Augsburg. Der Ikonographie-Band enthält alles, was an beglaubigten Mozart-Bildnissen bekannt ist, ferner Bilder von Freunden und musikalischen Zeitgenossen, von Erinnerungsstätten, Dokumenten und schließlich erstmalig das Faksimile (8 Blätter) der großen c-moll Fuge für zwei Cembali (K. V. 426). Während die Briefe Wolfgangs zum großen Teil schon aus früheren Sammlungen (z. B. Nohl, Nottebohm) dem Inhalte nach bekannt und allgemein gewürdigt sind, erscheinen die 321 Briefe des Vaters (vom Jahre 1762 ab) zum ersten Male vollständig und nach den Originalhandschriften im Mozarteum wiedergegeben (auch die in Chiffreschrift gehaltenen Stellen sind so beibehalten und in Fußnoten entziffert mitgeteilt).¹⁾ Sie bilden in jeder Hinsicht eine äußerst wertvolle Ergänzung und Beleuchtung der Wolfgang-Briefe (ganz besonders interessant sind die aus der „Idomeneo“-Zeit stammenden) und liefern erstmalig ein ungeschminktes getreues Charakterbild des auch heute noch oft verkannten trefflichen Mannes, das den Beurteilungen eines Jahn, Nohl, Engl, M. Seiffert, Genée u. a. recht gibt, den Verurteilern aber in vieler Hinsicht den Boden entziehen wird. Nächste den Vaterbriefen sind die ebenfalls erstmalig veröffentlichten 40 Briefe der Mutter von der großen Pariser Reise sowohl biographisch wie kulturell vielfach sehr interessant. So erfahren wir z. B., daß einige jener derb-komischen Kanontexte, die Mozart wohl zu geselligen Zwecken gedichtet haben wird, ihrem Inhalt nach schon in Briefen der Mutter angedeutet sind.

Das nun vollständig vorliegende große Briefwerk bildet hinfür eine unerschöpfliche Fundgrube für die Mozart-Forschung und überhaupt für jeden, der sich eingehender und objektiv mit Mozart und den Seinen beschäftigen und unabhängig von den mehr oder minder subjektiven Darstellungen der Biographen den Charakteren der Briefschreiber in diesen ihren Selbstbekenntnissen nachgehen will. Allen ernstesten Musikfreunden sei das wichtige Sammelwerk aufs wärmste zur Anschaffung empfohlen.

3. Über das im Inselverlag im Herbst 1913 erschienene zweibändige Werk **Mozart, sein Leben und sein Werk** von Dr. Arthur Schurig kann ich mich im ganzen kurz fassen, da es eigentlich schon genügend von der ernsthaften Kritik eine durchaus berechtigte Zurückweisung gefunden hat und keineswegs, wie der Verfasser glaubt, als die „moderne Mozart-Biographie“ anzusehen ist. Es sei in dieser Hinsicht an den sehr bemerkenswerten Aufsatz des bekannten neuen Beethoven-Biographen Paul Bekker in der „Frankfurter Zeitung“ vom 4. August 1914 (1. Morgenblatt) erinnert, in der es u. a. heißt: „Wenn sie es nicht geworden ist [nämlich die ‚moderne Mozart-Biographie‘ im Gegensatz zu Otto Jahns altem Werk], trotz der vorzüglichen illustrativen und der geschmackvollen, wenn auch ein wenig kokett archaisierenden typographischen Ausstattung durch den Verlag, so liegt die Ursache letzten Endes in der auf allzu eng gefaßte Gesichtspunkte gestützten Einstellung des Verfassers zu den Problemen der menschlichen und künstlerischen Natur Mozarts. Schurig konstruiert sich den Begriff des ‚großen Mannes‘ nach dem Muster des von einem einheitlichen, stets gleichgerichteten Willen getriebenen Wagner und konstatiert diesem gegenüber eine zurücksetzende Zersplitterung Mozarts . . . Und wie töricht, die Vielseitigkeit Mozarts, diese überströmende Produktionskunst einer unmeßbar reichen Natur als Schwäche, als Zersplitterung aufzufassen.“ Abgesehen davon, daß z. B. der erste Band textlich zu nicht weniger als 68% aus Brief- und anderen Zitaten (zum Teil Übersetzungen) besteht, so zeigt sich namentlich in der Instrumentalmusik ein solcher Mangel an Werkkenntnis, daß man über die Werke

¹⁾ Das Schurigsche Mozart-Werk (s. unter 3) bringt zahlreiche Briefe des Vaters, darunter auch einige von 1755 und 1756, aber größtenteils gekürzt, in jetziger Schreibweise und, wie mir von glaubwürdiger Seite mitgeteilt wurde, meist nach Abschriften in der Berliner Bibliothek.

selbst wenig erfährt, was man nicht schon anderwärts gelesen hätte. Zudem stößt man mehrfach auf arge Unrichtigkeiten, Mißverständnisse und Verwechslungen, die den Nichtkenner leicht irreführen können. Ich will nur zwei besonders krasse Beispiele hier anführen, die noch dazu im Kapitel über das vom Verfasser weitaus am ausführlichsten behandelte Werk „Don Giovanni“, sich vorfinden. Auf S. 171 des zweiten Bandes heißt es: „Bei Bertati [Vorgänger Daponte's in der Behandlung des Textes] erzählt Anna den Überfall Giovannis an der Leiche ihres Vaters, bei Daponte — dramatisch ungleich wirkungsvoller — erst nach der Erkennungsszene. Damit schafft sich Daponte einen genialen Höhepunkt, wie ihn die meisten Opern seiner Zeit überhaupt nicht besitzen. Bedauerlich nur ist, daß der Komponist ihn nicht aufgegriffen hat. Mozart hätte seinen Textdichter ersuchen müssen, gerade dies sich nicht im Secco-Rezitativ [!] (d. h. nur vom Cembalo und Baß begleitet) ereignen zu lassen.“ Nun weiß aber jeder, der „Don Juan“ auch nur einmal gehört hat, daß gerade die Erzählung sich in einem der gewaltigsten obligaten, d. h. vom vollen Orchester begleiteten Rezitative ereignet, die jemals geschrieben wurden. Im Orchester sind hier neben dem vollen Streichorchester zehn Blasinstrumente verwendet, darunter erstmalig nach der Ouvertüre die Trompeten in markerschütternden Rhythmen und *ff*! Schurig krönt nun, und das ist das beklagenswerteste daran, seinen unbegreiflichen Irrtum durch folgende daraus gezogene unerhörte Folgerung: „Dadurch [nämlich daß Mozart hier nur ein Secco-Rezitativ schrieb, wie Schurig glaubt] ist die einzige musikalische Schwäche am Don Juan entstanden. Vielleicht ist dies ein Beweis [!], daß Mozart kein zielbewußter Dramatiker war [!!!].“ Worte darüber zu verlieren, wäre wirklich schade. Ein zweites Beispiel von unglaublicher Flüchtigkeit ist folgendes: Bei Besprechung der nachkomponierten G-dur Kavatine (Arie) des Octavio „Dalla sua pace“ (Band II S. 134), deren deutsche Übersetzung nach Schurigs nicht abgeschlossenen Übersetzungsversuch so beginnt: „Was dich entzückt, ist meine Wonne...“ heißt es: „Mit welchem Texte singt man nun aber dieses mozartische Kleinod in fast allen deutschen Theatern? Es ist kaum zu glauben: „Tränen, vom Freund getrocknet...“ Hier verwechselt Schurig also, wie man sofort erkennt, die genannte G-dur Arie mit der großen B dur-Arie „Il mio tesoro“, die bekanntlich von Rochlitz mit „Tränen, vom Freund getrocknet“ wiedergegeben wird, und auch hier knüpft er wieder eine allgemeine Bemerkung an: „Das ist Friedrich Rochlitz als deutscher Dichter! Friede seiner Asche, aber diese Verse sind tollster Blödsinn! Von einer Nachempfindung der Mozartschen Musik kann unmöglich geredet werden“. Natürlich, wenn man zwei so grundverschiedene Nummern einfach mit einander verwechselt!

Warum hat der Inselverlag das Manuskript des im übrigen flott und manchmal geistvoll geschriebenen Buches nicht vor der Drucklegung einem oder einigen wirklichen Mozart-Kennern vorgelegt? Vielleicht wäre es auch dankenswerter gewesen, wenn Schurig statt seines ungleichmäßigen Essays (wie er das Buch selbst nennt) lieber eine vollständige deutsche Ausgabe des von ihm so gern zitierten modernen Forschungswerkes (über die musikalische Jugend Mozarts) von Wyzewa und St. Foix geboten hätte.

Ich muß mir hier versagen, auf die vielfach unberechtigte Verurteilung und Verzeichnung des Charakters Vater Leopold Mozarts einzugehen, ebenso auch manches Schiefe in der Beurteilung Wolfgangs in menschlicher und literarischer Beziehung, hierüber sind wir jetzt besser und objektiver unterrichtet durch den nun vorliegenden vollständigen Briefwechsel der Familie Mozart. (Vgl. die Bemerkungen unter 2.)

4. Weit erfreulicher ist die neueste biographische Erscheinung über Mozart und seine Werke in der Sammlung „Les maitres de la musique“: Mozart von Henri de Curzon (Paris 1914). Das kleine und wohlfeile Buch (3,50 Fr.) ist T. de Wyzewa ge-

widmet, der dem Mozarts Werke aus eigener Anschauung gut kennenden Verfasser stets als Berater, Führer und Freund zur Seite stand, wie es in der Widmung heißt. Charakteristisch für die liebevoll und verständig geschriebene Darstellung des musikalischen Lebens unseres Meisters an Hand der Werke ist der dem Buche vorangestellte Ausspruch des jungen Komponisten aus seinem Briefe vom 11. Oktober 1777: „Ich bin vergnügt, weil ich zu komponieren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist.“ Eine deutsche Ausgabe des mit einer guten Wiedergabe des Dresdener Mozart-Bildes von Doris Stock geschmückten Buches wäre sehr zu begrüßen.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Fachzeitschriften

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 72. Jahrgang, No. 10 bis 25 (11. März bis 24. Juni 1914). — No. 10. „Musikverständnis.“ Von Otto Besch. „... Man sollte sich über die Tatsache, daß wirkliches Musikverständnis vorläufig noch verhältnismäßig selten zu finden ist, nicht allzusehr verwundern. Wir müssen bedenken, daß die Musik im Verhältnis zu allen anderen Künsten eine sehr junge Kunst ist ... Die Menschheit braucht Zeit, um sich neueren künstlerischen Erscheinungen ästhetisch einzufühlen, ganz besonders aber dort, wo es sich um so zarte, körperlose Werte handelt wie bei der Musik ...“ — No. 11. „Die Furcht vor der Zukunft.“ Von Ferdinand Scherber. „... Noch nie waren in der ästhetischen Garküche so viele Köche geschäftig als jetzt, was eine natürliche Folge der gesteigerten Kunstproduktion ist, und vielleicht noch nie ist das bezügliche alte Sprichwort so zu Ehren gekommen. Nun ist der ästhetische Brei so versalzen, daß ihn niemand mehr essen mag ... Die ganze Verwirrung ist entstanden durch den Konkurrenzkampf der Künstler, der sich in der Sucht, nie Dagewesenes zu bieten, äußerte, und den Konkurrenzkampf der Schriftsteller, die als Herolde voranliefen, weil jeder von ihnen ein Plätzchen an der Sonne der Popularität gewinnen wollte ...“ Das vorsichtige Lavieren der Musikkritik erscheint Verfasser „als ein Angstzustand, eine nervöse Furcht vor der Zukunft, die möglicherweise einmal einer Abwehr nicht recht geben könnte. Diese Furcht vor dem ‚Vielleicht doch‘ und dem ‚Möglicherweise kann einmal‘ regiert bei allem noch nicht Dagewesenen das Urteil zu sehr ...“ — No. 13. „Noch einmal ‚Musikverständnis‘.“ Von Fritz Crome. Erwiderung auf den Artikel von Otto Besch in No. 10. „... Wieviel Papiermusik, wieviel Gehirnmusik ... wird nicht heutzutage dem Publikum in den Konzertsälen dargeboten! Und dann wird noch verlangt, daß man das alles ‚verstehen‘ soll, ohne daß überhaupt an unser Empfinden gerührt wird. Der arme Musikinstinkt ist in den letzten Jahrzehnten übel mißhandelt worden. Er traut sich heutzutage kaum mehr aus seinem Versteck heraus. Die Schrecken der Operetten einerseits und der Gehirn- und Papiermusik andererseits haben gemeinsam diese einzig wahre Richtschnur verwischt. Mit dem Prophezeien soll man zwar vorsichtig sein, aber wer aufmerksam lauscht, wird vielleicht doch schon gespürt haben, daß sich schon jetzt langsam ein Weg anzubahnen anfängt, auf dem sich der Musiker und sein Publikum in Einklang treffen mögen. Am beiderseitigen guten Willen fehlt es ja nicht.“ — No. 15. „Männer- und Frauenlieder.“ Von Heinrich Schlüchterer. „... selbst da, wo es sich nicht um den lyrischen Urtrieb zwischen Mann und Weib, um die Liebe handelt, gibt es Lieder, deren femininer oder maskuliner Charakter eine taktvolle Rücksicht erfordert ...“ — No. 16. „Evangelische Kirchenmusik.“ Von Walter Petzet. „... Man räume der evangelischen Kirchenmusik und ihren Vertretern eine würdige Stellung ein, dann braucht man um ihre Weiterentwicklung nicht bange zu sein. Warum blüht die katholische Kirchenmusik? Weil sie zum Ritus gehört, der ihr die herrlichsten Aufgaben zuweist. Die evangelische Kirchenmusik spielt aber als Kunst beim Gottesdienste die Rolle eines Aschenbrödels und ihre Vertreter — eine noch schlimmere. Organisten und Kantoren werden nach § 21 der Kirchengemeinde- und Synodalordnung zu den niederen Kirchendienern gerechnet, also nicht nur den Küstern, sondern auch Totengräbern und Bälgetretern gleichgestellt, und wenn auch gelegentlich wohlwollende

Verfügungen zu ihren Gunsten erlassen wurden, so ist doch kein Wort darüber zu verlieren, daß nur eine gesetzliche Regelung diesem unwürdigen Zustand, dem auch akademisch gebildete Künstler ausgesetzt sind, ein Ende machen kann...“ — No. 17. „Meyerbeer.“ Zu seinem 50. Todestage. Von Siegmund Piesling. „... Es ist üblich geworden, Meyerbeer so zu behandeln, als habe die Oper erst bei ihm ihre schwache Konstitution zum erstenmal dargetan, und darüber beginnt man allgemach zu vergessen, daß er ein Genie war. Ihn kritisieren ist leicht, um ihn herumkommen unmöglich... Verneigen wir uns vor dem Meister, der die Waffenweihe, das Sextett, den Spottchor, die unvergängliche Es-dur Stelle und das Duett zwischen Valentine und Marcel in den ‚Hugenotten‘ geschrieben, dem in der Domszene seines ‚Propheten‘ der große psychologische Wurf, in der Traumscene mit den echtsten Mitteln die unvergeßliche Steigerung gelungen!...“ — No. 18. „Der schalkhafte Caruso.“ Der anonyme Verfasser behandelt das kürzlich erschienene Büchlein „Wie man singen soll“ des berühmten Tenors und meint zum Schluß: „Wer sich griesgrämig an die Lektüre dieses Büchleins macht und etwa nach ‚Lehrsätzen‘ für den bel canto sucht, wird nicht die rechte Freude daran haben. Weiß man aber, daß Caruso nicht nur ein unbewußtes Singgenie ist, wie es wenige gegeben, in neuerer Zeit wohl nur noch die Patti, und daß er außerdem den Schalk im Nacken hat, daß er also, auch wenn er wirklich dazu imstande wäre, gar nicht daran denken würde, das Geheimnis seines Erfolges auszukramen, dann wird man sicherlich seinen Genuß an der Broschüre haben.“ — No. 19. „Ein Spielopern-Versuch.“ Von August Spanuth. Über die Uraufführung von Humperdincks „Marketenderin“. „... Robert Misch und Engelbert Humperdinck sind in ihrem Fach anerkannte Beherrscher des Apparats, die setzten sich hin und schrieben mit heißem Bemühen ein Bühnenwerk, das eine deutsche Spieloper werden sollte. Was ist aber dabei herausgekommen? Eine Art von in die Länge gezogenem Vaudeville, das bei patriotischen Vereinsfesten einen entsprechenden Eindruck machen wird, notabene, wenn man's ein wenig zusammenstreicht...“ — „Zwei Gedenktage.“ Von Fritz Crome. Kurze vergleichende Würdigung Adolf Henselts und Stephen Hellers. — No. 20. „Kunst und Kapitalismus.“ Von Ferdinand Scherber. „... Der Kapitalismus, diese moderne Übermacht, hat auf ihrem Siegeszuge vor der Kunst keinen Bogen gemacht, sondern diese, die gerade in ihrer Bescheidenheit wie ein gewaltiger unbesiegbarer Gegner schien, langsam bezwungen... Das ist eine Entwicklung, in deren Mitte wir stehen... Die Gewalt einer Entwicklung ist so groß, daß sie erst zum Stillstand gelangt, wenn sie alles ergriffen hat, was in der Atmosphäre dieser Welt existiert. Es wäre mehr als ein Wunder, wenn die Kunst, die Musik abseits sich in einem blumigen Verlies romantischer Ideale davor schützen könnte. Sie wäre dann tatsächlich etwas Überirdisches, während sie doch nur letzten Endes Menschenwerk ist...“ — „Der Allgemeine Deutsche Musikverein.“ Von Walter Petzet. „... Dem Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird man sicher den guten Glauben zubilligen müssen, daß er nach den am 27. Juni 1898 zu Mainz angenommenen Satzungen verfährt. Wenn er aber wirklich uns nichts anderes bieten kann, als was auf den letzten Festen zu hören war, dann muß man doch ernstlich fragen: Wenn es nicht möglich ist, in einem mehrtägigen Feste die Auslese des Besten zu bringen, was auf allen Gebieten der Musik in den verschiedensten Richtungen geschaffen wird, oder wenn wir in einer Übergangsepoche leben, die nichts Bedeutendes hervorbringt, sind dann noch bei der sonstigen Überproduktion an Musik diese Feste berechtigt, oder wäre es nicht angebracht, wieder ‚neue Bahnen‘ einzuschlagen?...“ — „Was soll der Musiker lesen?“ Von Siegmund

Piesling. Verfasser macht einige für praktische Musiker geeignete Schriften namhaft, die er „als Gegengift gegen das geisttötende Nur-Musizieren empfohlen haben möchte“. — „Ernst von Schuch †.“ Von Georg Kaiser. „... Und dann: Schuch als Rhythmiker! Da hatte er wohl keinen deutschen Rivalen. Sein ‚Barbier von Sevilla‘, wie überhaupt die von ihm geleiteten italienischen und französischen Opern waren das Entzücken der Welt. Seine Geschmeidigkeit des Geistes und Körpers, die Eleganz und Grazie der Stabführung, die unglaubliche Feinheit seines Ohres — sie feierten hier große Triumphe...“ — No. 21. „Smetana.“ Von Jos. B. Foerster. (Schluß in No. 22.) Zum 30. Todestag des böhmischen Tondichters. „... Diese Musik, die alle Gegensätze versöhnt und auch das Geringste in zärtlicher Liebe beachtet, ist aus größten Schmerzen und Entbehrungen geboren, diese Musik, in der der nationale Typus seine künstlerische Durchgeistigung fand, ging über bittere Tränen innerer Vereinsamung, durch Qualen härtester körperlicher Leiden. Wie der große Dichter der ‚Brüder Karamasow‘ das tiefste Geheimnis seines Wesens erst im ‚Totenhaus‘ entdeckte, so hat auch der große böhmische Meister, das Inferno tiefster Leiden heldenmütig durchschreitend, den reinsten Ausdruck des musikalischen Empfindens seines Volkes gefunden...“ No. 24. „Der Maler als Regisseur.“ Von A. F. Seligmann. „... Malerische Wirkungen auf Kosten der dramatischen sind dem Theater nicht förderlich, sondern schädlich. Die Malerei hat nun einmal hier eine subalterne Stellung; sie ist dazu da, um die Kunst des Schauspielers oder Sängers zu unterstützen, nicht um sie zu beherrschen oder gar zu vergewaltigen, wie dies neuerdings immer häufiger der Fall ist. In Balletten Pantomimen, Ausstattungsstücken u. dgl. mag sich, wie dies ja auch früher der Fall war, die malerische Phantasie immerhin austoben. Auch ernstere moderne Konzeptionen (‚Rose vom Liebesgarten‘, ‚Elektra‘) sind ebenso deutlich auf malerisch-szenische Wirkungen angelegt, wie manche Opern älteren Stils (‚Hugenotten‘, ‚Prophet‘, ‚Stumme von Portici‘, ‚Oberon‘), und man braucht dabei mit solchen Effekten nicht zu sparen. Dagegen wird man bei Dramen und Opern, deren Wert vor allem im Dichterischen oder Musikalischen liegt, vorsichtiger sein müssen, als dies in der letzten Zeit der Fall war, wo der Maler-Regisseur auf Kosten des Poeten oder Komponisten triumphieren wollte und trotzdem, ja eben darum, nur Stückwerk geleistet hat.“ — „Der Verband deutscher Musikkritiker (Der Fall Holzbock).“ Von Ferdinand Scherber. — „Der neue Dresdener ‚Don Juan‘-Text.“ Von Max Steinitzer. Kritik der Scheidemantelschen Übersetzung. „... Auch Scheidemantel verlangt: Übereinstimmung mit Textsinn und Melos des Originals; knappen und klaren Ausdruck, Sanglichkeit und Wohlklang. Aber im einzelnen auch bei Scheidemantel: Widerspruch auf Widerspruch!... Bedenken veranlaßt fast jede Zeile, vor allem jenes, daß die vorhandenen Texte stellenweise weit entsprechender sind...“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 31/32 bis 33/34 (6. bis 20. August 1914). — No. 31/32. „Schule und Musik“. Von Hans Schorn. „... Die Reform ist nicht gemacht, wenn an Stelle schlechter Musiklehrer bessere Dilettanten das pädagogisch bedeutsame Amt versehen. Nur die Persönlichkeit, die mit ihrer Disziplin wohlvertraut ist, kann die schwere Aufgabe erfüllen, deren Lösung ihr in die Hand gegeben ist. Kein Zersplittern der Kräfte, kein Vergeuden an Zeit mehr, aber Lust und Liebe für die Musik in den Schülern zu wecken und ihnen ein vollgerüttelt Maß musikalischer Schulung mitzugeben, das ist das neue Ziel! Den Erfolg wird einzig und allein die Persönlichkeit entscheiden.“ — „Die Wiederkehr der Virtuosen.“ Von Edgar Istel. „... Merkwürdig: so wenig Wagners Gesamtkunstwerk die besten alten Opern hat verdrängen können, so wenig verdrängte der übertriebene und ganz einseitige Bach-

Beethoven-Kult unserer Zeit das Virtuosen-tum. Ja, es zeigt sich deutlich, und die Anzeichen mehren sich: die siegreiche Wiederkehr des Virtuosen-tums steht vor der Tür. Und wenn die Virtuosen vom Schlage eines Franz Liszt sind, kann's uns ja nur lieb sein. Gewaltig sind die technischen Anforderungen unserer Zeit, und so leicht huldigt Freund Publikum auf diesem Gebiet keiner Mittelmäßigkeit. Aber nicht nur die Virtuosen des Klaviers und der Violine — o hätten wir doch einen neuen Paganini! — werden wiederkehren: noch gewaltiger wird der Triumph großer Gesangsvirtuosen sein...“ — No. 33/34. „Mozarts Stellung und Bedeutung im Musikleben der Gegenwart“. Von H. Oehlerking. „Zum künstlerischen Genuß der Mozartschen Musik gehört ein einfacher, froher Sinn, der unserer Zeit fehlt. Überall sehen wir ein Kämpfen und Ringen auf wirtschaftlichem, politischem und geistigem Gebiete. Nun aber ist die Musik eine Kunst, die in Tönen die Regungen des Herzens und der Seele aussprechen will. Wer unter uns Heutigen wird da leicht ein inniges und inneres Verhältnis zu Mozart gewinnen können? Wohl nur die, welche des Lebens Drang, Sturm und Not überhaupt nicht kennen oder alles — im vorgerückteren Alter vielleicht! — überstanden haben.“

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 35. Jahrgang, Heft 6 bis 10 (11. Dezember 1913 bis 19. Februar 1914). — Heft 6. „Psychologie der Kunst.“ Von Semi Meyer. Besprechung des Buches von Richard Müller-Freienfels. — „Wie ein Walzer entsteht.“ Plauderei in Briefen an eine Freundin. Von E. Söchting. (Schluß in Heft 7). — „Kapellmeistersorgen und -hoffnungen.“ (Zur Lehrerfrage.) Entgegnung von Wilhelm Meyer. „... Das beste Mittel gegen die Konkurrenz der Lehrer bleibt immer, daß der Musikerstand sich von allen unfähigen und zweifelhaften Elementen reinigt und die Mitglieder auf ein solch hohes Niveau allgemeiner und musikalischer Bildung hebt, daß wir Lehrer überhaupt nicht mehr konkurrenzfähig sind.“ — „Unbekannte Briefe aus der Familie Schubert.“ Mitgeteilt von Otto Erich Deutsch. — Heft 7. „Experimente auf der italienischen Opernszene.“ Von Paul Marsop. Über Umberto Giordano und Vittorio Gnegchi. Von letzterem sagt Verfasser u. a.: „... Mit all ihren Fehlern und Ausschreitungen ist die ‚Cassandra‘ nach dem ‚Othello‘ Verdi's endlich wieder ein südlich der Alpen unternommener Versuch, in dem sich ein durchaus idealer Wille zum ernstesten Tondrama entschieden ausspricht.“ — „Inhalt und Form in der Musikästhetik.“ Von Paul Riesenfeld. Besprechung des Werkes „Das Wesen der Kunst“ von Konrad Lange. — „Die Reichsversicherung als Vernichterin eines ganzen Standes.“ Von O. G. „... Helfen kann nur noch eine gänzliche Befreiung der Privatlehrer vom Angestellten- und Krankenversicherungsgesetz oder die Umwandlung des Zwangs in Berechtigung... Möchte doch das ganze Unheil wenigstens Veranlassung zu einer großzügigen Organisation aller selbständigen Privatlehrer (vielleicht mit eigener Pensionskasse) werden, denn nur das Fehlen der Organisation trägt die Schuld an dem ganzen Elend.“ — „Friedrich Weidemann.“ Von L. Andro. — „Paula Windheuser.“ Von L. Andro. — Heft 8. „Grundfragen in der Ästhetik der Programmusik.“ Von Heinz Tiessen. — „Musikleben im goldenen Westen Nordamerikas.“ Von Malwine Lampadius. — Heft 9. „Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.“ Technisch-ästhetische Analyse. Von Wilibald Nagel. (Fortsetzung; Schluß in Heft 11.) — „Beiträge zur Lebensbeschreibung Johann Ladislaus Dussek.“ Von Max Unger. — „Franz Schreker.“ Von H. R. Fleischmann. — „Die Kopierbücher Giuseppe Verdi's.“ Von Emil Thieben. „... die Bedeutung der Briefe liegt [abgesehen von Äußerungen und Urteilen über musikalische Dinge] auch in dem Einblick, den sie uns in das Seelenleben des großen Tondichters gewähren, der von manchen seiner Zeitgenossen als wenig sympathisch gezeichnet worden war... Die Schlicht-

heit und Einfachheit seines Wesens sind es, die uns Verdi in seinen Briefen so sympathisch machen. Ein Mann, der so Großes geschaffen und sich niemals überhoben hat, verdient die vollste Bewunderung.“ — „Raoul Pugno †.“ Von Ferdinand Laven. „... Der Tod hat einem regen Leben ein jähes Ende bereitet. Die französische Musik ist in tiefer Trauer: ein echter, wahrer Künstler mit einem Herzen von Gold geht ihr verloren...“ — Heft 10. „Das doppelte Gehör.“ (Sinnliches und geistiges Ohr.) Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik. Von Alfred Schütz. (Fortsetzung in Heft 12, 15, 18, 21.) „... es wird sich herausstellen, daß die Musik durchaus nicht, wie viele meinen, eine bloße Kunst des Gefühls oder ein leeres Spiel der Töne ist, sondern daß schon beim bloßen Anhören der denkende Geist in Tätigkeit ist, ja sein muß, wenn das Kunstwerk überhaupt genossen sein will, und daß manches Tonstück nicht bloß als ein unmittelbarer Herzenserguß in Tönen, sondern zugleich als ein wunderbares Werk des denkenden Musikgeistes sich uns offenbart. Wie das mathematische — das arithmetische und geometrische — Denken vom allgemeinen begrifflichen Denken sich wesentlich unterscheidet und doch als ein Denken gefaßt werden muß, so gibt es auch ein musikalisches Denken, gleichsam ein Rechnen in Tönen, und, um es gleich vorauszuschicken, gerade die neuere und neueste Musik fordert dieses musikalische Denken in hohem Grade, so daß es wohl zeitgemäß ist, gerade zum Verständnis der modernen Musik auf die Tätigkeit und die Ausbildung des musikalischen Verstandes energisch hinzuweisen...“ — „Führer durch die Violoncell-Literatur.“ Von Hermann Cramer. (Fortsetzung.)

Willy Renz

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Im zweiten Mozart-Heft der „Musik“ (V. 7) zeigten wir unseren Lesern das im Laufe des Winters 1780/81 von Johann Nepomuk della Croce in Salzburg gemalte Bild der Familie Mozart. Heute steht ein Ausschnitt daraus, Mozarts Kopf, an erster Stelle. Das wohlgetroffene, ernst dreinschauende Porträt des Vierundzwanzigjährigen hatte der Maler bereits Anfang November 1780 vor Wolfgangs Abreise nach München vollendet.

Näheres über das sich anschließende Porträt von J. B. Herzesvyn (?) sowie über die Wiedergaben nach dem Skizzenbuch von Upsala findet der Leser in dem Artikel von Nils G. Svanfeldt.

Der Illustrierung des Schnerich'schen Aufsatzes über Mozarts Requiem mögen die beiden folgenden Blätter dienen: der Anfang des „Lacrimosa“ und in demselben Satze bei „homo reus“ das Letzte, was Mozart geschrieben hat.

Endlich findet der Leser noch ein Bild der Grabstätte Mozarts auf dem St. Marxer Friedhof in ihrem jetzigen Zustand, sowie das ursprünglich (5. Dezember 1859) an der gleichen Stelle errichtete Grabdenkmal von Hans Gasser, das 1891 auf den Zentralfriedhof überführt worden ist.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



MOZART IM ALTER VON 24 JAHREN
Gemälde von Joh. Nep. della Croce



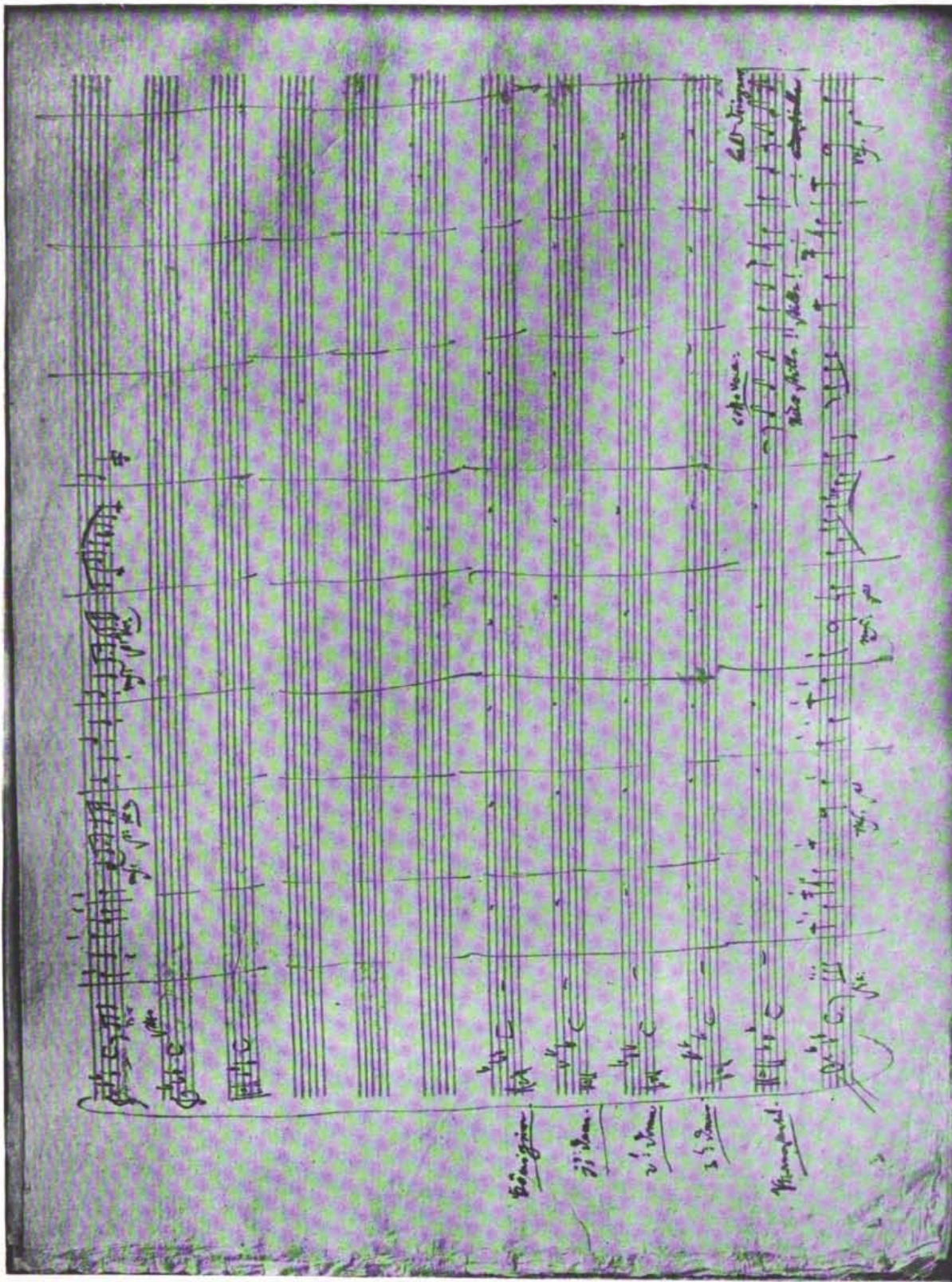


W. A. MOZART
Federzeichnung von J. B. Herzesvyn (?)



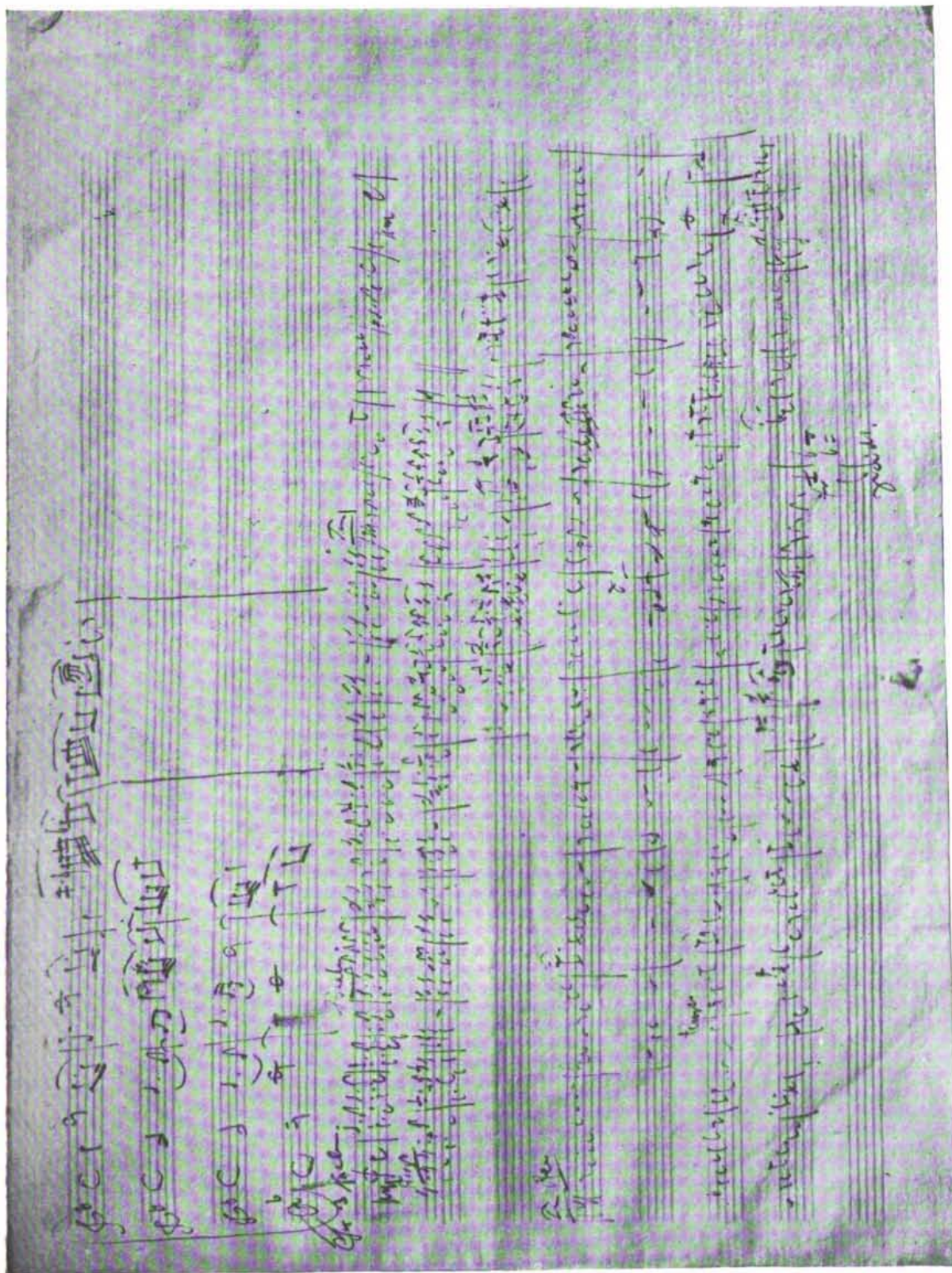
Handwritten musical score for a church service, featuring staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The text is in Latin, including "Kyrie eleison" and "Gloria in excelsis Deo." The manuscript is dated 1791 and includes a library stamp from the University of Uppsala.





EIN BLATT AUS MOZARTS SKIZZENBUCH IN DER BIBLIOTHEK ZU UPSALA





EIN BLATT AUS MOZARTS SKIZZENBUCH IN DER BIBLIOTHEK ZU UPSALA



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The text is written in a cursive script, likely from the 18th or 19th century. The score is divided into sections by vertical lines. The first section is marked 'Andante' and the second 'Allegro'. The third section is marked 'Andante' and the fourth 'Allegro'. The fifth section is marked 'Andante' and the sixth 'Allegro'. The seventh section is marked 'Andante' and the eighth 'Allegro'. The ninth section is marked 'Andante' and the tenth 'Allegro'. The score is written on ten staves, with the first five staves forming the first system and the last five staves forming the second system. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The text is written in a cursive script, likely from the 18th or 19th century. The score is divided into sections by vertical lines. The first section is marked 'Andante' and the second 'Allegro'. The third section is marked 'Andante' and the fourth 'Allegro'. The fifth section is marked 'Andante' and the sixth 'Allegro'. The seventh section is marked 'Andante' and the eighth 'Allegro'. The ninth section is marked 'Andante' and the tenth 'Allegro'.

EIN BLATT AUS MOZARTS SKIZZENBUCH IN DER BIBLIOTHEK ZU UPSALA

Handwritten musical score on aged, stained paper. The score is written in a historical style, featuring a large initial 'L' for 'Larghetto' at the top left. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The text 'Larghetto' is written in a large, decorative script. The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The paper shows signs of age, including discoloration and staining.

EINE SEITE AUS MOZARTS REQUIEM



XIV

1

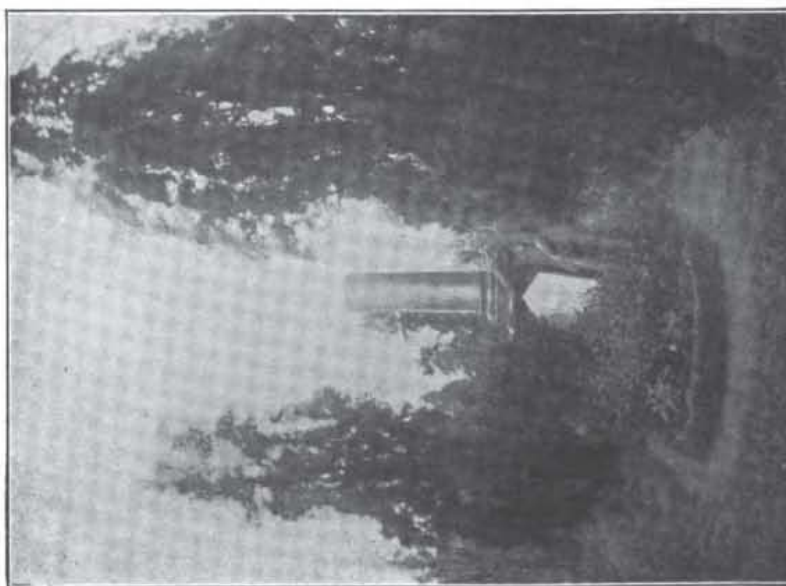


MOZARTS LETZTE SCHRIFTZÜGE

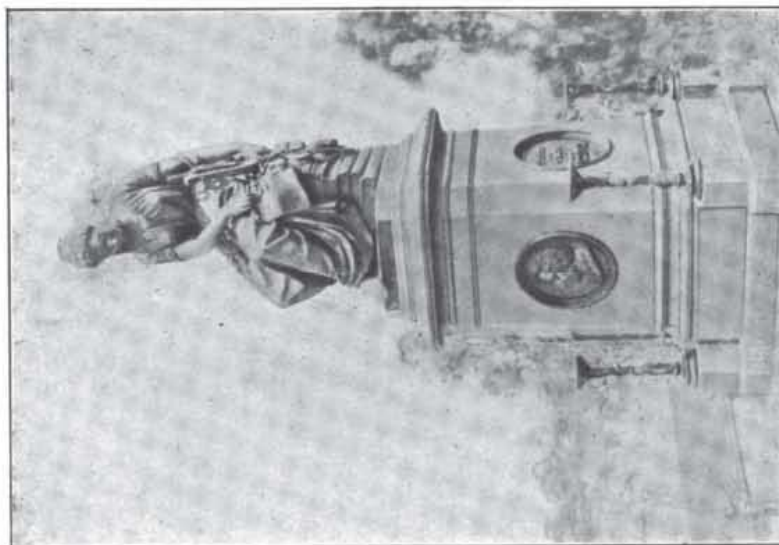


XIV

1



MOZARTS GRAB
AUF DEM ST. MARXER FRIEDHOF
IN WIEN



MOZARTS GRABDENKMAL
AUF DEM WIENER ZENTRALFRIEDHOF
Von Hans Gasser



XIV

1

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 2 · ZWEITES OKTOBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Der Sieg ist dein, mein Heldenvolk! Wer dürfte dir ihn nehmen!
Der Raben unheil kündend Schrei'n wird deinen Flug nicht lähmen.
Wir stehen all' für einen Mann! der deutsche Aar steigt himmelan!
Weh dem, der heut noch wähen kann,
Zum Haustier ihn zu zähmen!
Dein ist der Sieg!

Julius Fürst
Deutscher Freiheitsgesang

INHALT DES 2. OKTOBER-HEFTES

LEOPOLD HIRSCHBERG: Soldaten, Krieg und Vaterland bei Robert Schumann. Nebst dem Neudruck eines völlig verschollenen patriotischen Liedes des Meisters

JAMES SIMON: Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern vom „Idomeneo“ bis zur „Zauberflöte“ (Schluß)

G. KRÜGER: Hat Mozart etwas für zwei Geigen geschrieben?

MAX STEINITZER: Wie soll heute ein Harmonielehrbuch beschaffen sein?

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Fachzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:

Lucian Kamieński, Kurt Singer, Franz Dubitzky, Hermann Wetzl, Arno Nadel, Ernst Schnorr von Carolsfeld

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Sondershausen

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Titelbild des Albums zum Besten des Frauenvereins zur Erwerbung eines vaterländischen Kriegsfahrzeuges, Zeichnung von J. Peters; Deutscher Freiheitsgesang von J. Fürst, für vierstimmigen Männerchor gesetzt von Robert Schumann

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 52. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

SOLDATEN, KRIEG UND VATERLAND BEI ROBERT SCHUMANN

NEBST DEM NEUDRUCK EINES VÖLLIG VERSCHOLLENEN PATRIOTISCHEN
LIEDES DES MEISTERS

VON DR. LEOPOLD HIRSCHBERG IN BERLIN

Schumann gehörte in politischer Hinsicht zu den Freimüthigen im guten Sinne. Er nahm jederzeit innerlich lebhaften Antheil an allen Weltbegebenheiten. Aber viel zu fern lag es seinem äußerlich passiven Verhalten, seine Meinung gegen andere offen und rückhaltlos auszusprechen, geschweige denn gar irgendwie thätigen Antheil an politischen Akten zu nehmen. So war Schumann innerlich ein Liberaler, äußerlich dagegen ein durchaus Konservativer, und man hat ihn sich als ersteren nicht etwa in Volksversammlungen zu denken, sondern am Schreibtisch, in der Hand die Feder...

Diese Worte hat Schumanns erster Biograph Wasielewski bereits in der ersten Auflage seines Werkes (1858) geschrieben. Da sie durchaus den noch frischen, ungetrübten Eindruck, den der Schreiber aus seinem intimen Verkehr mit dem Meister gewonnen hatte, wiedergeben, so wird man ihnen um so mehr Glauben schenken können, als die ganze Schilderung sich mit dem deckt, was wir alle selbst von der uns lieb und vertraut gewordenen Persönlichkeit des großen Tondichters empfinden. Eine so vornehme, zurückhaltende Natur konnte nicht der Gruppe derer angehören, die sich in bewegten Zeiten durch leere Kannegießereien hervortun und sich und andere verwirren. Seiner Kunst vertraute er alles an, was er fühlte und dachte; und als das Jahr gekommen war, wo er im gesungenen Worte der Welt das mittheilte, was sein Herz bewegte und begeisterte, jenes für die Geschichte des deutschen Liedes ewig denkwürdige Jahr 1840, da mußte neben all der Liebe für die Braut und Lebensgefährtin auch eine andere Liebe zum tönenden Ausdruck kommen — die Liebe zum Vaterland. Und wie lieblich und innig hat der wahrhaft deutsche Meister Schumann dies getan in dem allbekannten Liede „Sonntags am Rhein“, worin er die schlichten Worte des Dichters Robert Reinick:

Das fromme, teure Vaterland
In seiner vollen Pracht,
Mit Lust und Liedern allerhand
Vom lieben Gott bedacht

mit wahrhaft freudiger Verklärung in Töne gab.

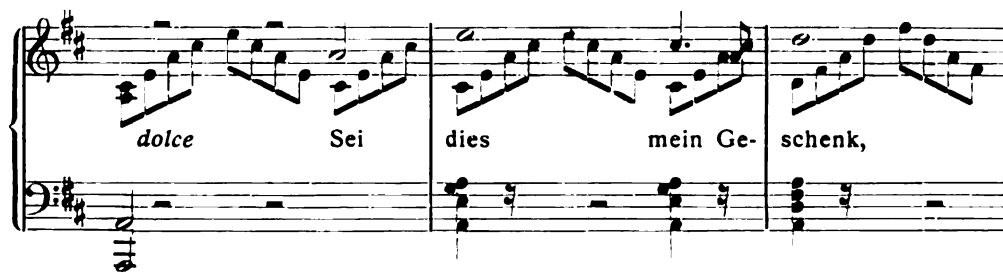
Fast noch bezeichnender für seine wahrhaft patriotische Gesinnung aber ist die Tatsache, daß das erste Liederjahr Schumanns nicht vorüberging, ohne einen Gesang zu zeitigen, der schon durch die vom Tondichter selbst gegebene Bezeichnung „patriotisches Lied“ vernehmlichst auf seine Tendenz hinweist. Es ist das „Lied vom deutschen Rhein“ von

Nicolaus Becker, jenes Gedicht, das die von Venus an Tannhäuser gerichteten Worte: „Zum Überdruß ist dir mein Reiz gediehn“ an sich erfahren mußte.¹⁾ Was in aller Welt konnte einen Schumann, der sich auf der Höhe seiner Schaffenskraft befand, veranlassen, dieses unzählige Male komponierte Stück in Musik zu setzen, wenn nicht wirkliche und echte Vaterlandsliebe? „Mit Begeisterung“ soll es gesungen werden, mit Begeisterung ist es geschrieben und erfüllt es den Hörer. Merkwürdigerweise ist es sehr wenig bekannt geworden, trotzdem die in meinem Besitze befindliche Originalausgabe (Leipzig, bei Robert Frieze) die Bezeichnung „Fünfte Auflage“ trägt. In die üblichen Volksausgaben der Werke Schumanns ist es nicht übergegangen; auch des Meisters eigenes, sehr gewissenhaft geführtes Kompositionsverzeichnis, das Wasielewski abdruckt, enthält es nicht. Es erschien im Dezember 1840. Koßmaly schreibt darüber in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (1841, 26. Februar):

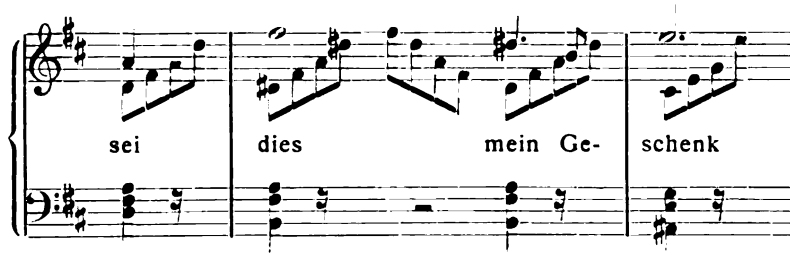
Eine stählerne Melodie voll deutscher Kraft und Milde. In diesem stolzen, adligen Rhythmus kündigt sich Muth, Begeisterung und edle Entrüstung auf höchst bedeutsame Weise an. Hier waltet der Geist des Arminius, und namentlich beim Eintritt des vollen Chors meint man unwillkürlich die deutschen Eichen rauschen zu hören. Unstreitig eine der trefflichsten Kompositionen des Beckerschen Gedichts, welcher die allgemeine Würdigung gebührt.

Noch sei erwähnt, daß sogar die „Myrten“ (1840), die der Braut gewidmete Liedersammlung, ein ungemein keckes, von kriegerischen Trommelschlägen begleitetes Lied „Hauptmanns Weib“ enthalten. Die Mörikesche „Soldatenbraut“ hat Schumann bekanntlich zweimal, für eine Singstimme (1840) und für Frauenchor (1849), komponiert.

„Das Paradies und die Peri“ (1843) gab ihm zum erstenmal Gelegenheit zu kriegerischen Gesängen größeren Stils. In der Hauptsache spielt ja der erste Teil dieses Werkes auf dem Schlachtfelde, und für die Chöre der Eroberer sowohl, wie für die Worte des heldenmütigen Jünglings findet der Meister ergreifende Töne. Als das Schönste aber müssen wir den von inniger Begeisterung erfüllten Gesang der Peri betrachten, als sie mit dem für die Freiheit verspritzten Heldenblut zu den Pforten des Paradieses entschwebt. Das Einsetzen der Harfen:



¹⁾ J. P. Lyser hat in Engländer's „Salon“ vom Jahre 1847 eine sehr ergötzliche Schilderung des Becker-Taumels gegeben.



die zuerst lind und sanft erklingen, dann sich zu immer gewaltigerem Er-
tönen steigern, und der mächtige Ausbau des Chores:

Heilig ist das Blut,
Für die Freiheit verspritzt von Heldenmut

versetzen den Hörer in eine Stimmung weihvollster Erhabenheit, und ich
kann mir kaum eine schönere Musik zur Totenfeier unserer Heldenscharen
denken.

Hiergegen können natürlich die Kriegerchöre der Schmerzenskinder
„Genovefa“ (1847) und „Des Sängers Fluch“ (1852) nicht standhalten.
Das ist Phrasenwesen. Weit eher zeigt sich — als ein letztes Aufflackern
des Genius vor dem endgültigen Verlöschen — in der Schlußepisode des
„Glück von Edenhall“ (1853) kriegerisch-begeisterte Stimmung, die bei
dem Todgeweihten seltsam ergreifend anmutet.

Von den „Vier Husarenliedern“ Lenaus (op. 117, aus dem Jahre
1851) vermag nur das letzte Interesse einzufloßen. In seiner prägnanten,
balladenhaften Kürze (21 Takte) gemahnt es an Loewesche Kraft und Kunst.
Die zwischen scharfen Hornrufen immer wiederkehrenden fahlen Unisono-
Gänge



malen mit erschreckender Realistik die fürchterliche Stille des blutgetränkten
Schlachtfeldes; die eigentümlich hastende Deklamation einzelner Stellen
aber gibt das heimliche Grausen des doch an Leichen gewöhnten Soldaten
treffend wieder. Die Heiterkeit des „Husarenabzug“ (op. 125 No. 2)
aus demselben Jahre ist gequält und trotz einzelner gelungener Stellen
nicht überzeugend.

Aber im op. 62 (1847) reichen sich drei unserer edelsten deutschen
Dichter die Hände zu Vaterlands-, Kriegs- und Freiheitsgesängen. Ein
Brief Schumanns an Kistner vom 9. Dezember 1847 spricht am deutlichsten
aus, was der Tondichter empfand:

Wem hätten nicht die Siege der alten freien Schweiz das Herz gerührt! In
den Eichendorff'schen Gedichten fand ich nun eines, wie es auf die augenblicklichen

Zustände nicht schöner passen könnte, und dazu höchst poetisch . . . Die Texte der anderen Gesänge sind nicht minder schön, wie denn das ganze Heft der Komponist im Feuer geschrieben. Es sollte mich freuen, fänden es andere auch.

Nun — niemand wird sich dem Eindrucke der drei Gesänge entziehen können. In die majestätische Stille der schweizerischen Bergwelt versetzt uns „Der Eidgenossen Nachtwache“ von Eichendorff. Wie sich da dem geheimnisvollen Flüstern des Anfangs zarte Dur-Harmonieen entwinden, wenn der Himmel die „Runde macht mit seinen goldnen Scharen“, ist echt poetisch, mit einem Worte „schumannisch“, empfunden; den gewaltigen Aufschwung des „Ein feste Burg“ löst dann wieder die Zartheit ab, bis die ganze „Nachtwache“ in förmlichem Rembrandt-Helldunkel verklingt. Rückerts „Freiheitslied“ dagegen atmet durchaus den heiligen Zorn des nach langer, ungerechter Unterdrückung sich Aufraffenden:

Zittr', o Erde, dunkle Macht,
Bis zum Abgrund nieder!
Der Gedank' ist aufgewacht,
Schüttelt sein Gefieder.

Man wird dabei unwillkürlich an eines der großartigsten Loeweschen Kunstwerke, die Allegorie „Feuersgedanken“ erinnert, worin der unter Asche fortglühende Gedanke zu qualmender Lohe sich entzündet. Der „Schlachtgesang“ von Klopstock endlich ist ein echtes, rechtes Kriegslied, von jener Gattung „instrumental“ wirkender Gesänge, wie wir sie in Webers „Lützows wilder Jagd“, in Loewes „Stabstrompeter“, in Peter Cornelius' „Altem Soldat“ als Muster ihrer Gattung besitzen. Das:



ist eine solche Fanfare; der Kriegstanz nach dem Rhythmus der Trommel und Trompete dreht sich in wildem Wirbel. Mächtig wirkt das kolossale, für die hohen Stimmen allerdings gewaltig anstrengende Unisono bei den Worten:

Seht ihr den hohen weißen Hut?
Seht ihr das aufgehobne Schwert,
Des Feldherrn Hut und Schwert?

Und nach der höchsten Steigerung doch wieder die — echt deutsche — Demut:

Durch ihn und uns ist nichts getan,
Steht uns der Mächtige nicht bei,
Der alles ausführt

im Pianissimo; aber neuen Kampfesmut hat das Gebet in die Adern der Helden gegossen:

Hinein, hinein! Dort dampft es noch,
Hurra!

Der Sturmangriff schließt den Gesang in höchster Begeisterung.

Von gleicher Hochspannung des Gefühls getragen, tritt uns der durchaus von Harfen begleitete Gesang „Dem Helden“ (1849) entgegen. Dieser dem Andenken des im Feindeskampf gefallenen Saul gewidmete Hymnus ist Byron's Hebräischen Gesängen entnommen.

Einen besonderen Rang unter den „militärischen“ Kompositionen nehmen die „Vier Märsche“ (op. 76) für Klavier ein. Der Meister selbst schätzte sie — und zwar mit Recht — hoch. Zu ihrer Charakterisierung dienen seine eigenen Worte aus einem Briefe vom 17. Juni 1849 an Whistling:

Sie erhalten hier ein paar Märsche — aber keine alten Dessauer — sondern eher republikanische. Ich wußte meiner Aufregung nicht besser Luft zu machen — sie sind in wahren Feuereifer geschrieben.

Und an demselben Tage an Brendel:

Die ganze Zeit über habe ich viel, sehr viel gearbeitet; noch nie drängte es mich so, ward mirs so leicht. Aber die letzten Märsche haben mir doch die größte Freude gemacht...

Man wird nun, wenn man auch früher diese Märsche im vertrauten Kreise als „Barrikadenmärsche“ bezeichnete, Schumann deswegen keinen revolutionären Umstürzler nennen können. Wohl aber sind sie der hell leuchtende Ausdruck eines Geistes, dem die Freiheit als das Höchste auf Erden gilt. Freiheit in jenem Sinne des Wortes, wie Beethoven sie im „Egmont“ verherrlichte. Zuckenden Blitzen vergleichbar sind die hartnäckig wiederkehrenden Triolenfiguren im ersten; die edel geführte Melodik des zweiten stempelt das Werk zu einem Idealmarsch, wie er sich uns in Beethovens op. 101 zeigt. Deutlicher greifbar ist das Bild des dritten, von Schumann „Lagerszene“ überschrieben; der vierte ist ein Siegeshymnus von feierlichem, teilweise fast kirchlichem Charakter.

Auch der Kinderwelt spendet der Meister häufig genug solche Stückchen, die Mut, Kraft und Selbstvertrauen in den jungen Gemütern erzeugen und festigen sollen. So finden wir im „Album für die Jugend“ (1848) einen richtigen „Soldatenmarsch“ und ein famoses, sehr kräftiges „Kriegslied“, in der Kriegstonart D-dur. Der „Marsch“ und der „Geschwindmarsch“ der „Bunten Blätter“ (op. 99, No. 11 und 14) erfordern ja schon höhere Technik und werden ihren Eindruck auf die „reifere Jugend“ nicht verfehlen. Der überaus fescche und charakteristische „Kroatenmarsch“ (No. 5 der „zwölf vierhändigen Klavier-Stücke für kleine und große Kinder“), aus dem „Marschjahr“ 1849 stammend,¹⁾ ist jetzt, wo die gefürchteten Truppen auf unserer Seite kämpfen, ganz besonders zeitgemäß. Und end-

¹⁾ Auch der oben erwähnte „Geschwindmarsch“ ist 1849 komponiert; er sollte ursprünglich als 5. Marsch des op. 76 gelten.

lich wird selbst das zum Volks-Kinderlied gewordene „Soldatenlied“: „Ein scheckiges Pferd, ein blankes Gewehr“ heute einen tieferen Sinn beanspruchen können. Schumann hat es für die Kinderlieder-Sammlung Hoffmanns von Fallersleben gespendet; ob die Begleitung von ihm stammt, ist sehr zweifelhaft.

Für den Forscher, der seinen Studien die große Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) zugrunde legt, muß hiermit die Reihe der in Rede stehenden Tondichtungen Schumanns geschlossen sein. Aber es geschehen Zeichen und Wunder; in dieser vollständigsten aller Ausgaben, in der man alle bisher gedruckten Werke doch mit Sicherheit vermuten sollte, fehlt ein solches. Ich glaube mit meiner Behauptung, daß es bisher gänzlich unbekannt geblieben ist, nicht zu übertreiben. Auch ich bin nur durch einen Zufall, gelegentlich der Beschäftigung mit einer ganz anderen großen Arbeit, darauf gekommen.

Seit vielen Jahren besitze ich nämlich ein gar seltenes Album, das, wie ich mich jetzt überzeugt habe, in keiner Bibliographie erwähnt, wahrscheinlich also nie in den eigentlichen Handel gekommen ist. Der reichverzierte Titel ¹⁾ (J. Peters sc., Berlin) lautet: Album. Zum Besten des Frauenvereins zur Erwerbung eines Vaterländischen Kriegsfahrzeuges. 2. Abtheilung. Compositionen für Gesang von G. Donizetti, F. Hiller, C. Kreutzer, H. Krigar, C. Loewe, G. Meyerbeer, F. Oelschläger, R. Schumann, L. Spohr, O. Thiehsen, J. Weiß. Subscr. Pr. 1 Thlr. Eigenthum der Verleger. Eingetragen ins Vereins Archiv. Berlin, Breslau und Stettin bei Ed. Bote & G. Bock. (G. Bock.) Hof Musikhändler S. M. des Königs und S. K. H. des Prinzen Albrecht von Preussen. (29 S. Fol.) Wenn man dieses köstliche Heft nun weiter liebevoll betrachtet, so bemerkt man, daß es nicht eine Verlagsnummer (wie gewöhnlich), sondern deren 11 aufweist: 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1546, 1547, 1548, 1343, 1271, 1197. Offenbar sind also nur die Nummern 1541—1548 ursprünglich zur Zusammensetzung dieses Albums bestimmt gewesen, während die drei letzten (schon früher erschienene Werke) erst nachträglich eingefügt wurden. Diese letzten Seiten (23—29) haben denn in der Tat auch ein ganz anderes Aussehen als die ersten 22; der Stich ist deutlich verschieden, und die den Nummern 1541—1548 eigentümliche Umrahmung fehlt. Von ihnen existiert auch eine richtige Sonderausgabe, mit Titelblatt und Seitenzählung; es ist das „Herbstlied“ von Otto Thiesen (sic!), „die Odaliske“ von Donizetti und das „Wanderlied“ von Loewe. Doch auch die Nummern 1541—1548 figurieren in dem alten Verlags-Katalog der Firma als Sonderdrucke; als

¹⁾ Siehe die Wiedergabe im Bilderteile dieses Heftes.

ich sie mir zeigen ließ, waren es aber nur ungefaltete Plattendrucke, ohne Titel, mit den Seitenzahlen des Albums. Die beiden einzig noch vorhandenen Schumann-Plattendrucke (1547) sicherte ich als kluger Mann mir selbst: sie dürften auch die einzigen überhaupt noch vorhandenen Exemplare sein.

Denn ich hatte vorher, wie gesagt, die höchst überraschende Entdeckung gemacht, daß dieser Druck in der Gesamtausgabe fehlt und auch sonst nirgends bekannt ist. Bote & Bock haben nur ein einziges Werk Schumanns zum Verlag erworben: die drei herrlichen Geibel-Lieder des op. 30 (komponiert 1840, erschienen 1841); die in dem Album enthaltene Komposition hat Schumann ohne Honorar gespendet und damit also in seinem Sinne unsere heutige stolze Marine begründen helfen. Und gerade heute, wo wir in heißem, todesmutigem Kampfe für unsere Existenz, für Deutschland als Kulturstaat streiten, muß dieser Beitrag des deutschen Meisters Robert Schumann uns doppelt lieb und wert erscheinen. Für einen patriotischen Zweck konnte er auch nur ein patriotisches Stück liefern:¹⁾ „Deutscher Freiheitsgesang“ heißt dies für vierstimmigen Männerchor gesetzte und von J. Fürst gedichtete Werk. Aus seinem fast 70 jährigen Schlummer erwecken wir es durch einen Neudruck zum Leben.²⁾

Der „Freiheitsgesang“ ist in den ersten Apriltagen 1848 komponiert. Dies geht aus dem von Wasielewski (a. a. O., p. 246) abgedruckten eigenen Kompositionsverzeichnis Schumanns hervor:

3 Gesänge von T. Ulrich, F. Freiligrath und J. Fürst für Männerchor mit Begleitung von Harmoniemusik (ad libitum).

Wasielewski aber fügt in einer Anmerkung hinzu: „noch nicht veröffentlicht“. Also bereits im Jahre 1858 war es dem ersten Biographen Schumanns nicht mehr bekannt, daß einer dieser 3 Gesänge doch schon gedruckt war.

Von dem Dichter Julius Fürst erfahren wir aus der Allgemeinen Deutschen Biographie nichts über etwaige poetische Arbeiten, sondern nur, daß er 1805 zu Zerkowo (Posen) geboren war, seit 1833 an der

¹⁾ Außer Schumann haben nur noch der Altmeister Spohr und der treffliche Konradin Kreutzer den Zweck des Albums dahin erfaßt, daß in einer solchen Sammlung lediglich Werke vaterländischen Inhalts Platz finden durften. Alle übrigen Gesänge weisen Texte höchst gleichgültiger Art auf. Carl Loewe darf, wie wir vorhin nachwiesen, für seinen Beitrag („Wanderlied“) in dieser Beziehung durchaus nicht verantwortlich gemacht werden, da dieser offenbar ohne sein Wissen von dem Verleger, der berühmte Namen brauchte, erst nachträglich hinzugefügt wurde. Loewe hatte zu dem gleichen Zwecke das Chorlied „Deutsche Flotte“ komponiert, worüber Näheres in der Gesamt-Ausgabe von Loewes Werken (Bd. V, Breitkopf & Härtel) nachgelesen werden kann.

²⁾ Siehe die Faksimile-Wiedergabe unter den Beilagen dieses Heftes.

Leipziger Universität wirkte, zahlreiche gelehrte Werke veröffentlichte und als Professor der orientalischen Sprachen 1873 in Leipzig starb. Erfreulicher Weise enthält der in der Handschriften-Abteilung der Königlichen Bibliothek befindliche Schumann-Nachlaß zwei Briefe Fürsts an Schumann, die sich auf unseren Chor beziehen und manches Interessante bringen.¹⁾ Im ersten (datiert: Berlin 27. März 48) führt sich der Schreiber als Freund Mendelssohns ein und fährt dann fort:

Nach diesem Vorworte, welches meinem Wunsche vielleicht eine nicht ungeneigte Aufnahme erwirbt, dieser selbst. Er besteht darin, daß Sie dem anliegenden Liede durch Ihre Composition einen Werth verleihen möchten, den es dichterisch nicht hat, und einen Eingang verschaffen möchten, den es sich bei einer minder künstlerischen und angemessenen Composition als die von Ihnen zu erwartende nicht erwerben würde. — Dies klingt nun freilich fast so, als sollten Sie mir ein Werkzeug sein, und doch ist dem nicht so. Es ist eben die Gesinnung in meinem Liede, auf welche ich in so fern etwas gebe, als schon die ersten Tage neu errungener Freiheit Brauseköpfe bei uns hervorgerufen haben, die das Licht zur Flamme anfachen möchten, und so vernichten diese auch alle Früchte der Gesittung, die edelste, die Kunst, dann zunächst. Und warum sollten sich unter diesen, gewiß zum Theil sehr talentvollen Leuten nicht auch Solche befinden, die ihren Tendenzen die Form eines Liedes geben könnten, für welches sich dann irgend ein gesinnungsloser oder auch ein gleichgesinnter Komponist fände? Nach einem Liede, als dichterischem und musikalischem Ausdruck für die gewaltige Zeit, sehnt sich doch Alles, und das Erste, welches künstlerische Eigenschaften hätte, die ihm Eingang verschaffen, würde soviel wirken, als ein mächtigster Aufruf an Deutschland. Unter solchen Umständen ist ein Lied eine That, und diese That in's Leben rufen, und zwar in der Art, daß sie versöhnend und einigend wirkt, halte ich für ein Verdienst. — Die Frage warum ich meinen Wunsch eben an Sie, hochverehrter Herr, richte, während Berlin doch der Componisten genug zählt, würde ich schon durch meine große Achtung vor Ihrer Kunst in dem betreffenden Fache beantworten können, aber ich muß Ihnen demnächst offen sagen, daß hier noch kein Musiker Ruhe und Sammlung zu einer Composition finden würde, noch in nächster Zeit finden wird, und doch gilt es in diesem Falle, wenn irgend, Eile, um zuvorkommen. Wir haben hier nach vielen vorhergegangenen aufregenden und fast kriegesischen Tagen einen so ungeheueren Tag und eine so ungeheuere Nacht durchlebt, daß alle Pulse auch noch dann fieberhaft klopfen würden, wenn nicht noch jetzt jeder neue Tag ein verhängnissvoller werden könnte, und dabei steht noch fast Jeder außer unter dem Eindrucke der allgemeinen Ereignisse und Verhältnisse, noch unter dem besonderen aufregender oder drückender. An den Folgen der dadurch hervorbrachten Stimmung hat nun auch besonders die Technik meines Gedichtes zu laboriren. Doch dürfte es an einigen Stellen mit der Ruhe, die ich beabsichtigte, einigen Schwung verbinden, und der Rhythmus hat, glaube ich, die Eigenschaft, eine dem Inhalt angemessene Melodie herauszufordern.

Ich weiß, daß die Fähigkeit Vieler, sehr Vieler, welche große Sachen, und gar nicht übel, componiren könnten, an einem solchen Liede scheitern würde. Aber ich bin auch überzeugt, daß, wer ein solches überhaupt componiren kann, es schnell componirt hat. Denn Schwung, und leicht sangbare und doch nicht oberflächliche Melodie, sind nicht Früchte der mühsamen Arbeit, sondern des Genius . . .

¹⁾ Mit gütiger Genehmigung der General-Direktion veröffentliche ich das Wesentlichste aus diesen Schreiben.

Möchten Sie meine heutige Bitte im Sinne eines Vermächtnisses des theueren Verstorbenen ¹⁾ betrachten wollen.

Hochachtungsvoll und ergebenst

J. Fürst.

Schumann scheint sich für den Text sehr interessiert zu haben, denn er ging bald an die Arbeit. Im zweiten Briefe Fürsts (schon vom 19. April) heißt es:

Ich wünschte mein musikalisches Urtheil wissenschaftlicher begründen zu können als ich es vermag, um meine Ansicht über Ihre Komposition, daß sie charakteristisch, schwungvoll, melodisch, schön im Satze ist, zu einer für Sie werthvollen machen zu können. Ihrem Zweifel, ob sie populär werden, d. h. ob sie sich eine Beliebtheit bis in die weitesten Kreise des Volkes hinaus erwerben möchte, wage ich um so weniger mich mit Bestimmtheit entgegenzustellen, als er von einem unserer ersten Kunstkritiker ausgesprochen wird. Die Compositionen der beiden ersten Verszeilen scheint mir vollkommen alle betreffenden Erfordernisse zu haben, die Form ist vielleicht etwas zu kunstvoll für ein Volkslied, ungeachtet sie diesem Umstande große Schönheiten verdankt, und dies möchte ich z. B. von einigen Figuren der unteren Stimmen behaupten. Aber indem Sie das Lied vierstimmig setzten, haben Sie zugleich einen gewissen Anspruch auf eine Kunstgeübtheit der Vortragenden gemacht, und da mit einem solchen ein einigermaßen ästhetischer Kunstgeschmack verbunden zu sein pflegt, so möchte sich die Komposition gewiß in Kreisen, in welchen man überhaupt Quartett zu singen weiß, Eingang und die gebührende Anerkennung und Verbreitung zu verschaffen wissen.

Es hat mich daher ordentlich erschreckt, als ich las, daß Sie an Druckenlassen vor der Hand nicht dächten. Wozu hätten Sie Sich dann die Mühe genommen, ein Lied zu componiren, daß es auf den Moment berechnet ist, und so zu componiren, daß es gewiß Ihren musikalischen Ruf nicht schmälern wird? Nein, von diesem Vorsatz müssen und werden Sie abgehn, verehrter Herr!... Es in Leipzig zu verlegen, wird Ihnen... bei Ihrem musikalischen Rufe unschwer werden. Ich verzichte auf jeden pekuniären Vortheil dabei um so mehr, da ich der weiteren Verbreitung in dieser geldarmen Zeit wegen einen möglichst billigen Verkaufspreis wünschte... Ich bitte, melden Sie mir recht bald, daß Sie meine Bitte gewähren...

Schumann zögerte, bis ein vom 3. Oktober 1848 datierter Brief der Firma Bote & Bock-Berlin eintraf:

Im Auftrage des sich in Berlin gebildeten Frauen-Vereins zur Erwerbung eines Kriegsschiffes für die deutsche Flotte, dessen Programm mir beizulegen erlaube, beehre ich mich Euer Wohlgeboren mitzuthellen, daß sich der Verein mit der Hoffnung schmeichelt, daß auch die Künstler bei diesem hochherzigen Werk sich betheiligen werden. Es ist deshalb das Vorhaben angeregt worden, ein musikalisches Album herauszugeben, dessen Erlös zu diesem Zwecke verwendet werden soll.

Meine ganz ergebene Bitte an Ew. Wohlgeboren geht demnach dahin, falls Sie sich bewegen finden möchten diesem Unternehmen Ihre Theilnahme zu widmen, eine Composition für dieses Album so bald als möglich, aber spätestens bis Ende dieses Monats mir zustellen zu wollen, indem die herannahende Winter-Saison der geeignetste Zeitpunkt des Erscheinens ist.

Mit größter Hochachtung

Gustav Bock.

¹⁾ Mendelssohn.

Der dem Schreiben beiliegende gedruckte Aufruf „An Berlins Frauen und Jungfrauen“, unterzeichnet: „Der Frauenverein zur Erwerbung eines Kriegsfahrzeuges“, bietet ja auch ungemein viel Interessantes zur vergleichenden Zeitgeschichte und dürfte, wenn man das gewöhnliche Schicksal derartiger Einblattdrucke berücksichtigt, heute sogar ein Unikum sein; indessen muß ich es mir versagen, an dieser Stelle näher darauf einzugehen.

Ein nochmaliges Schreiben des Verlags, eine Empfangsbestätigung, ein Dank, eine Mitteilung, Korrektur oder Druck betreffend, findet sich im Nachlaß nicht. Ich halte es bei der peinlichen Ordnung, die Schumann in seiner Korrespondenz hielt, für ausgeschlossen, daß ein solches Schriftstück verloren gegangen sein kann. Wahrscheinlich hat er selbst überhaupt nichts davon erfahren, daß sein Beitrag gedruckt wurde. Ebenso wenig hat Fürst etwas Weiteres von sich hören lassen, so daß auch dieser offenbar der Freude und Ehre verlustig ging, sich als Dichter eines Schumannschen Tonwerkes gedruckt zu sehen.

Es wäre nun von größter Wichtigkeit, daß die Besitzer der beiden anderen Chöre sich baldigst meldeten. Ein Autograph von Schumann geht nicht so leicht verloren; daß die Werke vorhanden sind, dürfte nicht zweifelhaft sein. Der von der Königlichen Bibliothek übernommene Nachlaß enthält sie nicht, und gedruckt sind sie ebenfalls nicht. Die Namen der Dichter: Titus Ulrich (Verfasser des „Hohenlieds“) und Ferdinand Freiligrath lassen darauf schließen, daß es sich ebenfalls um freiheitliche Gesänge gehandelt haben wird. Und gerade heute können wir derartige Werke großer Meister gar nicht genug unser Eigen nennen.

DIE ORCHESTERBEHANDLUNG IN MOZARTS OPERN VOM IDOMENEO BIS ZUR ZAUBERFLÖTE

VON DR. JAMES SIMON IN BERLIN-GRUNEWALD

Don Juan

Schluß

Zweiter Akt

In dem Duett zwischen Herr und Diener wird Leporellos zornig herausgestoßenes *no und sì* — das *d* auf dem zweiten Viertel — im Orchester nicht gestützt, wodurch es viel freier herausklingt. Das Terzett (Elvira auf dem Balkon) ist ein Wunder auch des Orchesterkolorits. In der Holzbläsergruppe beachte man den weisen Verzicht auf die Oboen. Harmonisch wichtig sind außer der Modulation von E- nach C-dur die Dissonanzen nach *pietà* und *credulità*, die durch das Zusammentreffen der Tonika mit den sehnsüchtig aufsteigenden Terzen entstehen. Die Kanzonetta erhält ihre eigentümliche Schattierung wesentlich durch die Mandoline.

Schon Paesiello und Grétry wandten in ihren Opern die Mandoline zu Serenadenzwecken an. Der einst so beliebte Paesiello, den Mozart jedem empfiehlt, „der in der Musik nur leichtes Vergnügen sucht“, überträgt ihr im „Barbiere di Siviglia“ (1776) beim Ständchen des Grafen meist die Melodie, bisweilen lebhafte Figuren. Der belgische Meister, der vielfach den späteren Mozart vorklingen läßt,¹⁾ verwendet im zweiten Akt seiner Oper *l'amant jaloux* (Première 1778 in Versailles) bei Florivals Ständchen zwei Mandolinen mit häufigem Gebrauch der Bebung und Streicher *pizzicato* hinter der Kulisse. Mozart gibt der Mandoline eine melodiöse Figur, die der anheimelnden Süßigkeit des Instruments vortrefflich angepaßt ist und mit dem Bariton fein verschmilzt. Diese „Doppelmelodie“ wird vom *Pizzicato* der Streicher getragen.²⁾

In der Arie, die er in den Kleidern seines Dieners singt, ergäbe der Orchesterpart auch ohne die meist *parlando* gehaltene Singstimme einen Sinn — so selbständig ist er behandelt. Die spanische Vornehmheit des Kavaliers, seine Pseudo-Vertraulichkeit, sogar die Wirkung seiner Anweisungen auf den zuhörenden Trupp: alles spricht mit der Beredtheit einer Geste. Um einen Ausdruck Wagners zu gebrauchen: „das Orchester

¹⁾ Ich erwähne nur das Duett zwischen den beiden Geizhalsen (aus *Les deux avares* 1770).

²⁾ Ähnlich wie Mozart die Mandoline, benutzt Simon Mayr die Gitarre in einer Kavatine seiner Oper „*Che originali*“ (1798, Farsa von Rossi). In Verdi's „*Othello*“ (Akt 2) treffen wir sie in Verbindung mit Gitarre und Dudelsack, neuerdings in Mahlers Achter Symphonie (Zweiter Satz, Faustuszene), wo sie zu silberhellen, duftigen Wirkungen benutzt wird.

ist Gebärde der Handlung“. In Zerlinens Arie wird das Herzklopfen durch die Staccato-Schläge der Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner wiedergegeben:

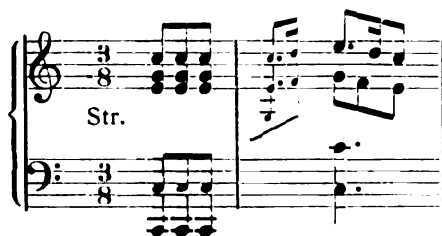


Die in Oktaven ziehenden Geigen jedoch



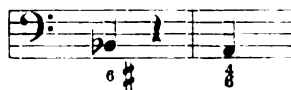
heben die Stelle weit über eine bloß illustrierende, indem sie das Moment der Innigkeit hinzubringen. Die letzte Wärme der Klangfarbe bleibt für das Orchestertutti des Nachspiels aufgespart. Man spürt, daß Zerline ihren Masetto wiedergewonnen hat.

In der Oper *Artaserse*, mit der Francesco di Majo 1762 debütierte,¹⁾ lauten die beiden ersten Takte der Arie der Semira (5) [*Bramar di perdere*]:



Auch im *Ricimero* (1759) finden sich schon Mozartsche Wendungen.²⁾ Nachweislich aber kannte Mozart von Majo, den er in einem vom 19. Mai 1770 aus Neapel datierten Brief als Opernkomponisten erwähnt, nur *Astrea placata* und *Ipermnestra* (Neapel 1760 und 68).

Im Sextett vollzieht das Orchester die wichtige Modulation von B- nach D-dur, wobei der übermäßige Sextakkord

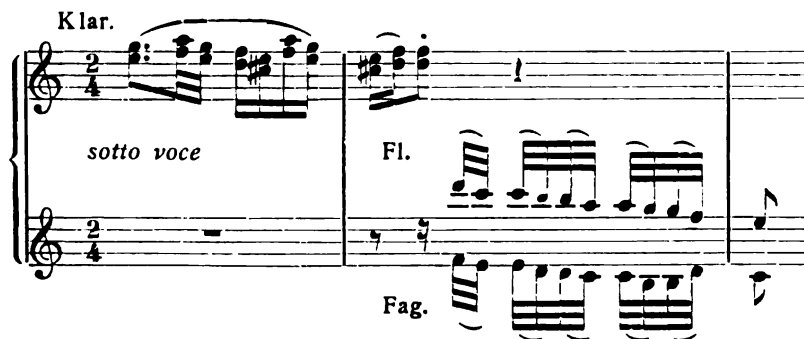


als Brücke dient. Leporello in den Kleidern seines Herrn will entweichen, da erscheinen Donna Anna und ihr Bräutigam. Die beiden Trompeten,

¹⁾ B. B. unter Mus. ms. 13395.

²⁾ Wie ich der Dresdener Handschrift entnehme.

deren feierlicher Klang den Gesang Ottavios nach Gevaerts¹⁾ Äußerung „mit fast übernatürlicher Helle durchleuchtet“, und die leisen Paukenschläge und -wirbel bei seinem tröstlichen Zuspruch und Annas ersten Worten versetzen uns in eine ganz andere Sphäre, in eine Welt verklärter Trauer. Das Sextett birgt viel Chromatik. Eine chromatisch sinkende Phrase der Geigen ist es, die Elviras Fürbitte für den angeblichen Don Juan und die Verwunderung der übrigen verkittet; ein chromatisch abgleitender Gang in Flöte, Klarinette, Fagott unterstützt Leporellos inständiges Flehen um Schonung. Auf das „Stocken“ des Orchesters kurz vor dem Schluß (die Stimmen singen fast a cappella) macht Oulibicheff aufmerksam, der für die folgende Arie Leporellos das treffende Wort findet: „Das Orchester spielt Blindekuh“, wobei er jedenfalls den Kanon zwischen Singstimme, Flöten und Fagotten einerseits, den Streichern andererseits im Sinn hat. In Ottavios Arie sind außer den Bässen, deren Pizzicato sonst stumpf klingen würde,²⁾ die Streicher gedämpft; in den energischen Partien werden die Dämpfer natürlich abgenommen, bei der Reprise wieder aufgesetzt. Die Klarinetten und Fagotte setzen gern in den Pausen oder auf Haltetönen der Singstimme ein. Obligater Bläserbehandlung begegnen wir nur in Elviras leidenschaftlicher Arie, wo der gewundene, das Schwanken zwischen Liebe und Rache wiedergebende Gang immer wieder in Flöte, Klarinette und Fagott auftaucht.³⁾ Aber noch eine Solostelle prägt sich ein: das Zwischenspiel der Klarinetten, der 1. Flöte und des 1. Fagotts in Annas „Briefarie“:



Die edle Melodie der Arie und eine prägnante Geigenfigur läßt das vorausgehende Accompagnato schon vorklingen. Als Steigerung des Secco-Rezitativs war ja das Accompagnato schon in den Opern Scarlatti's und

¹⁾ Neue Instrumentenlehre (deutsch von Riemann) S. 231.

²⁾ Die Kontrabässe werden überhaupt nur in ganz seltenen Fällen gedämpft, etwa im vierten Akt von Verdi's Othello bei der Solostelle.

³⁾ Bemerkenswert ist wieder die selbständige Führung der Violoncelle. — Auf die leichtfertige Übersetzung der Arie in Boßlers Bibliothek der Grazien (1789) macht Friedländer aufmerksam.

seiner Schule immer wichtiger geworden. Bei Leporellos wiederholtem Versuch, die Statue anzureden (im Duett 24), verraten spielende Figuren, die die Flöten den Geigen abnehmen, seine Angst.¹⁾



gibt das Nicken des Kommandeurs wieder, sein „Si!“ wird von einer *sforzato* angeblasenen Oktave der Hörner gestützt. Jetzt ist auch Don Juan bedenklich geworden; er singt zwar in beherrschten Rhythmen, aber die flüchtenden Geigenpassagen sagen uns deutlich, daß auch er nun das Fürchten gelernt hat. In der vorbereitenden Szene des Finales ist das Orchester der festlichen Situation gemäß erst eine Weile in hell glänzenden Farben gehalten; ganz simpel, nämlich auf die Harmoniemusik beschränkt, ist dann der Instrumentalpart, als sich Don Juan von seiner Hauskapelle aufspielen läßt. Die Musikanten spielen auf ihren Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Bässen drei damals beliebte Opernmelodien: aus *Una cosa rara* von Martin, dem Liebling des Wiener Publikums und Rivalen Mozarts, aus Sarti's *Fra due litiganti terzo gode*, und ein Selbstzitat aus Figaro „*Non più andrai*“, das sich hier als Tafelmusik hergerichtet mit der 1. Klarinette²⁾ als Melodieführerin sehr drollig ausnimmt. Um so imposanter wirkt das Wiedereinsetzen des Opernorchesters bei Elviras letztem fruchtlosen Versuch, den Geliebten zu bekehren. Ihr und Leporellos Aufschrei wird im Orchester durch verminderte Septimenakkorde wiedergegeben, die mit feinem Bedacht — daß man den Schrei auch höre — *sfp* bezeichnet sind. In Leporellos atemlosen Bericht über das eben gesehene Gespenst („*molto allegro*“) sind die Tritte *ta, ta, ta* durch ein Unisono aller Streicher nebst Hörnern wiedergegeben. Von dem Einsatz der übermächtigen Komturszene war schon gelegentlich der Ouvertüre die Rede. Die Posaunen zieht Mozart immer nur in außergewöhnlichen Momenten hinzu, wo dann jeder Akkord zum Ereignis wird: wenn in der Kirchhofsszene mitten im *Seccorezitativ* Don Juans und Leporellos zweimal die Statue des Kommandeurs spricht (in schicksalhafterm *piano*!) und im zweiten Finale, wo diese Statue des Schicksals leibhaftig als Gast erscheint. Nach Nissens Überlieferung soll Mozart in der Kirchhofsszene ursprünglich nur Posaunen gewählt und gleich bei der Probe noch 2 Oboen, 2 Klarinetten,

¹⁾ Wohl nicht übermütigen Spott, wie Jahn meint. (II, 415.)

²⁾ „Selbst der Harfenist bei der Bierbank mußte sein *Non più andrai* ertönen lassen, wenn er gehört werden wollte“, berichtet Niemtschek im Anschluß an die Prager Aufführung durch die Bondinische Truppe.

2 Fagotte hinzugefügt haben — was wiederum Gugler¹⁾ bezweifelt. Ich halte dieses Vorkommnis für durchaus möglich. Daß auch die von Nissen unerwähnten Kontrabässe hier von Wichtigkeit sind, betont Richard Strauß in seiner Ausgabe der Berlioz'schen Instrumentationslehre:²⁾ „So wird sehr oft die Komturstelle in Mozarts ‚Don Juan‘ von Bläsern allein ausgeführt, während gerade Kontrabässe, die der göttliche Mozart den Posaunen beigegeben hat (besonders hinter der Szene) der Stelle eine ganz merkwürdig geisterhafte Färbung verleihen.“ Während die Venezianer Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts bei Geistererscheinungen in den sogenannten Ombra-Szenen die gehaltenen Töne in die Geigen legten, gibt sie Mozart den Bläsern.³⁾ Genau so ist das Partiturarrangement in Mozarts Bearbeitung des „Messias“ (März 1789) an der Stelle: „Denn wie durch Adam alle sterben“. In der letzten Szene setzen die Posaunen immer mit dem Komtur zusammen ein, da der Takt vor *ferma un po'!* als Übergangstakt aufzufassen ist, und geleiten seinen unentrinnbaren Gesang. Im Gegensatz zu dieser eindringenden Instrumentation sind Don Juans trotzigen Antworten und Leporellos ängstlichem Stammeln vorwiegend Streicher nebst den unentbehrlichen Bläserstützen beigegeben. Man beachte die wirksame Temposteigerung: *Andante, più stretto, Allegro*. Im *Più stretto* wird an den Zweikampf erinnert — jetzt parieren den andrängenden Bässen keine Geigen mehr!

Così fan tutte

In der opera buffa „Così fan tutte“, die er im Januar 1790 beendet, gewinnt Mozart dem Orchester eine neue Fähigkeit ab: das ironisch-parodistische Element. Hierfür zwei Beispiele. Wenn Don Alfonso den beiden Mädchen die Hiobspost bringt, daß die ihnen verlobten Offiziere in den Krieg ziehen müssen, so verstellen sich außer ihm auch die begleitenden Streicher. Die Geigen wissen sich vor Erregung nicht zu lassen und unterhalten eine stetig zitternde Bewegung, noch mehr scheinen die Bratschen das Fatale der Situation zu empfinden, worauf ihre *mfp*-Seufzer schließen lassen:



¹⁾ Morgenblatt 1865, No. 33.

²⁾ S. 132.

³⁾ In Simon Mayrs „Medea“ (Akt 2, Szene 5) ist die Begleitung den drei Posaunen und dem dick und grob klingenden Serpent anvertraut. (Notenbeispiel bei Schiedermair S. 64).

XIV. 2.

Wie sich hier (No. 5) der alte Junggeselle verstellt, so sucht Fiordiligi in ihrer Arie (14) ihre Verlegenheit gegenüber den neuen Anträgen der verkleideten Liebhaber hinter einer affektierten Zurückhaltung zu verbergen, die Oboe und Fagott im Abstand von zwei Oktaven folgendermaßen zum Ausdruck bringen: .



Auch ob sich eine Empfindung frei oder befangen äußert, läßt sich im Orchester deutlich unterscheiden. So hält das Quintett (6) zu den Abschiedsworten der Männer einen stockenden, verhaltenen Rhythmus fest; mit den Klagen der Mädchen aber, denen es voller Ernst um diesen Abschied ist, setzen fließendere Rhythmen ein. Das Stück zeigt zugleich eine Klangfreudigkeit, die für „Cosi fan tutte“ überhaupt charakteristisch ist. Sinnliche Klangfarben sind bevorzugt, die Blasinstrumente (Posaunen fehlen natürlich) häufiger als sonst angewendet, in Dorabellas Arie (28) zur Darstellung des lockenden, tändelnden Amor sogar auffallend vor den Streichern bevorzugt. Ein munteres Spiel von Bläserfiguren bildet den eigentlichen Inhalt der Ouvertüre, in der schon die Summe der ganzen Oper gezogen wird: in dem einleitenden Andante und in der Koda des Hauptsatzes. Viel häufiger als etwa in „Don Juan“ werden die Klarinetten verwendet, um so seltener die Oboen. Kommen beide Instrumente vor, so sind ihre Klangcharaktere streng auseinandergehalten. Man vergleiche daraufhin die beiden Ritornelle in Ferrandos Kavatine (27), einer Klage über den Verrat der Dorabella, die er immer noch lieben muß. Mehrmals treffen wir die 2. Klarinette in Begleitungsfunktionen: in dem nur von einer Harmoniemusik begleiteten Duett (21), in Ferrandos lietissimo vorzutragender Arie (24), in Dorabellas eben erwähneter Arie, im zweiten Finale einige Takte vor dem As-dur Larghetto. Wie man in früherer Zeit aus den Naturtönen des Horns, für das Mozart vier Konzerte geschrieben hat, unvergängliche Melodien zu zaubern wußte, das beweist die Adagiopartie im Rondo der Fiordiligi (25)¹⁾ und besonders die letzte Szene der Oper (Andante B-dur), wo die in Uniform zurückkehrenden Offiziere die Anwesenden begrüßen. Ihre Kantilene wird zuerst nur von Streichern begleitet, die abschließende

¹⁾ Zur obligaten Benutzung der E-Hörner vgl. Leonorens Hoffungsarie in Beethovens „Fidelio“.

Phrase von Klarinetten, Fagotten und Hörnern wiederholt, und jetzt gehen die Hörner fast Ton für Ton mit den beiden Männerstimmen in folgender Weise:



Ein golden strahlendes Kolorit geben die Trompeten dort, wo sie ohne Hörner oder statt dieser gebraucht sind wie im dritten Terzett, im Marsch, in Fiordiligis Arie (14), in Ferrandos „sehr fröhlicher“ Arie (24), zu Beginn des zweiten Finales beim Chor der Diener und Musikanten. Bisweilen wählt Mozart eine matte, diskrete Klangfarbe und steigert sie dann zu einer lebhaften, blühenden. In Ferrandos gefühlsseller Arie (17) bestreiten, von dem einleitenden Takt abgesehen, ausschließlich die Streicher lange die Begleitung; erst bei der Reprise kommen Klarinetten, Fagotte und Hörner an die Reihe, zunächst mit portamentierten Achteln; dann halten sie inniger mit den Streichern zusammen. Oder man betrachte das As-dur Larghetto des zweiten Finales, wo die beiden Paare auf die Gegenwart anstoßen, dieses schönste musikalische Carpe diem! Eine ganze Weile beschränkt sich Mozart auf die Streicher; erst sobald der Kanon vierstimmig wird, setzen Klarinetten, Hörner und 1. Fagott ein, wozu nun die Streicher pizzikieren, und veranlassen so ein üppig schwellendes Kolorit. Welch prächtige Klangsteigerung wird in dem letzten, unaufhaltsam fortschreitenden Allegro des ersten Finales erzielt, wenn „Ah, che troppo si richiede . . . questo cor“ mit Trompetenstößen und Paukenschlägen auf den schweren Taktteilen — wie meistens bei den Wiener Klassikern — wiederholt wird! Der Grund dieser verstärkten Instrumentierung ist zugleich ein rein technischer, indem der vom Duett zum Sextett aufgeblühte Vokalsatz nach kräftigeren instrumentalen Stützen verlangt. In den vorausgehenden Sätzen dieses Finales gibt das Orchester stellenweise die Grundlage für die Konversation ab, wie im ersten „Figaro“-Finale. Ein Geigenmotiv,



das auch zu kanonischer Imitation ausgebeutet wird, bindet die hingestreuten Phrasen der Unterhaltung zur organischen Einheit. Beim Erscheinen der als Arzt verkleideten Despina bestimmt sofort das Orchester die veränderte Situation durch die neue Tonart (G-dur nach c-moll) und den neuen frischen Dreivierteltakt, wie es nachher im zweiten Finale, wenn die Soubrette als Notar erscheint, durch enharmonische Verwechselung des As in Gis von As- nach E-dur moduliert. In dem gemessenen B-dur Andante, wo die beiden Liebhaber wieder zum Leben erwachen und zu schwärmen beginnen, ist das Orchester in die Streichergruppe, die einen punktierten Rhythmus festhält, und in die Gruppe der Klarinetten, Fagotte und Trompeten haarscharf gesondert. Wie Streicher und Bläser fein gegeneinander abgestimmt sind, läßt sich besonders an dem Terzettino (10) mit Staunen wahrnehmen. Den gedämpften Violinen ist eine murmelnde Figur anvertraut, die sanftes Windeswehen und leichtes Wellengekräusel wiedergibt, vom sechsten Takt an singen Klarinetten und Fagotte mit. Die von Jahn mit Recht hervorgehobene, nur ungenau zitierte¹⁾ Dissonanz auf „desir“ verdankt ihre bestrickende Wirkung auch zwei koloristischen Momenten: hier nehmen die Violinen nach fünf Takten Pause ihre Figur wieder auf, außerdem hört man zum erstenmal in dem Terzettino die Hörner und Flöten. Dieses Aufsparen gewisser Instrumente zu dem Zweck, sie dann desto schöner hervortreten zu lassen, können wir immer wieder in Mozarts Orchester beobachten. So sind im Abschiedsquintett (9) die Klarinetten bis zum 15. Takt aufgespart und klingen nun desto blühender. Die Verteilung der Streicher ist dieselbe wie in Alfonsos erster Arie: die Geigen unterhalten eine leise, zitternde Bewegung, die Bässe spielen pizzicato, die Bratschen binden in längeren Tonwerten. Von einer ununterbrochenen wogenden Sextolenfigur der Geigen wird Dorabellas Arie (11) getragen, in der sie ihren Schmerz über Ferrandos Abreise erregt äußert. Nur bei dem pathetischen Schluß („col suono oribile“) stagniert die Bewegung, und die Bläser gehen in gehaltenen Tönen mit der Stimme.

¹⁾ S. 513. Es muß vielmehr heißen:



Gerade auf die Dissonanz der kleinen Sekunde kommt es an, die das *ais* des 2. Fagotts mit dem *h* des 1. Horns bildet.

Eine ganz sporadische Rolle spielt in „Cosi fan tutte“ die Chromatik. Wo sie jedoch angewendet ist, wird sie ein wirksames Ausdrucksmittel. Auf „lagrimar“ weinen die abgleitenden 2. Violinen und 2. Klarinetten mit Dorabella mit,¹⁾ während die mit dem Vokalsexett aufrückenden Holzbläser im Schlußpresto des ersten Finales das Anwachsen des Zornes schildern helfen.

Die Orchesterpartie enthält eine Fülle unaufdringlicher tonmalerischer Effekte. So wird im ersten Terzett das Ziehen des Degens durch eine herausschnellende Zweiunddreißigstelfigur der Geigen, ganz anders in Guglielmos Arie (26),²⁾ im dritten Terzett das Zusammenklingen der Gläser durch einen Akkordtriller der Streicher



dargestellt, während Oboen, Fagotte, Trompeten und ein Paukenwirbel *sforzato* einfallen. In dem graziösen Duett zwischen Guglielmo und Dorabella (23) ist wieder das Schlagen des Herzens wiedergegeben — besonders drastisch, wo den klopfenden Streichern die Klarinetten und Fagotte nachschlagen und auf dem zweiten Achtel des Taktes das *mf* überrascht. Von zwingender Komik ist es, wenn im ersten Finale Despinas Phrase „che poi sì celebre là in Francia fu“ von Flöte, Oboen und Fagotten repetiert wird, während die verstellten Kranken mit dem Magnet bestrichen werden. Diese Stelle mit den beiden charakteristischen Trillern³⁾ wirkt wie eine in Töne umgesetzte Reklame. Man wird aber dem quellenden Leben und der höheren Heiterkeit dieser Oper nicht gerecht, wenn man, wie Oscar Fleischer in seiner Mozart-Biographie,⁴⁾ solche äußerlichen Tonspielereien für das Wesentliche in „Cosi fan tutte“ nimmt.

La clemenza di Tito

Titus ist eine bestellte Festoper — sie wurde in 18 Tagen auf der Reise und im Duschekschen Hause für die bevorstehende Krönung Leopolds II.

¹⁾ Beim c-moll Abschluß im ersten Finale, bevor Despina als Arzt erscheint.

²⁾ Das Ritornell zeigt wieder die bekannte Disposition: Geige, Flöte, Fagott.

³⁾ Der zweite Triller ist sogar noch mit einer Fermate versehen!

⁴⁾ Erschienen als 33. Band der „Geisteshelden“ (Berlin 1900).

in Prag (1790) geschrieben — und darf nicht mit demselben Maßstabe wie Mozarts Meisteroper gemessen werden, zumal sie nicht nur Glucks Titus (1752), sondern auch den gleichnamigen Werken Hasses und Gottlieb Naumanns nachsteht. Deshalb ist hier eine knappere Darstellung des orchestralen Lebens wohl am Platze.

Die Ouvertüre mutet wie eine Ergänzung der Oper an, da in dieser vorwiegend der Edelmüt, die clemenza des Kaisers zutage tritt: eine um so schätzenswertere Eigenschaft, wenn man bedenkt, daß sie auf dem Thron der Caesaren geübt wird. Diesen will das Hauptmotiv der Ouvertüre kennzeichnen: ein gebieterisches Unisono des ganzen Orchesters, dem die Trompeten und Pauken einen majestätischen Anstrich geben:



Ein freundliches Geigenthema wird sofort durch einschneidende Dissonanzen gehemmt. Festlich pompöse Klänge treffen wir auch in dem an Händelschen Stil gemahnenden Chor (24). An anderen Stellen wieder erscheint die Instrumentation dieser Gelegenheitsoper rein begleitend, spärlich und dünn, was sich nicht nur aus der Hast der Entstehung und der Kränklichkeit Mozarts während der Arbeit als daraus erklärt, daß er seit dem Idomeneo gleichgültiger gegen die opera seria geworden war. Wie die Partien der Vitellia und des Sextus für zwei italienische Sopranistinnen ¹⁾ (unter ihnen wohl die berühmte Todi) geschrieben sind, so entdecken wir auch im Orchesterpart manche Konzessionen. Als ein Zugeständnis an die Virtuosität des Hofklarinettisten Anton Stadler ²⁾ ist die in ihrem ganzen Umfang ausgebeutete, vordringliche Klarinette in der Arie des Sextus (9) zu betrachten. ³⁾ Als Soloinstrument ist in der letzten Arie der Vitellia (23) auch das Bassethorn behandelt, das mit reichem Passagenwerk bedacht ist, zweimal die chromatische Tonleiter bringt und der edlen Hauptmelodie einen eigentümlich elegischen Beiklang gibt. In dem populär gewordenen Duettino (3) heben im Instrumentalkörper die Terzen- und Sextenfolgen

¹⁾ Auch in Galuppi's „Titus“ ist Sextus eine Sopranpartie.

²⁾ „Stodla“ nennt ihn Mozart z. B. in einem Brief an Konstanze (7. Oktober 1791) — nicht zu verwechseln mit dem ihm befreundeten Abbé Maximilian Stadler.

³⁾ Die tiefsten Töne des Schalmeregisters sind im Baßschlüssel notiert, aber eine Oktave tiefer als sie wirklich klingen.

den Ausdruck der Freundestreue, obwohl in Metastasios Text¹⁾ für eine Umarmung gar kein Anlaß vorliegt, und im Vorspiel zur zweiten Arie des Sextus (19), einem Rondo, sprechen die 1. Violinen, Flöte und Fagott gleich nach dem Einleitungstakt die reuige Bitte aus:



Der von C. M. v. Weber hervorgehobenen²⁾ rührenden Stelle „pur saresti men severo“ schließen sich die Streicher an, nur zuletzt bei dem aufhaltenden Trugschluß fallen die Holzbläser mit stützenden Tönen ein. Das Terzett (10) verdankt seinen unruhigen Charakter in erster Linie der erregten Geigenfigur, die fast das ganze Stück beherrscht. Besonderen Nachdruck aber leiht das Orchester in dem grandiosen ersten Finale den aufgeregten Äußerungen der verschiedenen Personen beim Kapitolsbrand: durch rastlose Bewegung der Geigen und Bratschen, scharfe dynamische Kontraste, erschreckende Bläserrufe (Trompeten mitinbegriffen) meist auf verminderten Septimenakkorden, die sich mit dem Wehgeschrei des fernen Chores mischen.³⁾ Man erkennt schon an dem bloßen Partiturbild deutlich, wie Mozart, sobald er mit seiner Musikseele bei einer Sache war, sofort auch für die liebevolle Ausgestaltung der Orchesterpartie seine höchste Kraft einsetzte.

Die Zauberflöte

An der Zauberflöte besonders bewahrheitet sich das Wort, das Bartsch im „sterbenden Rokoko“ über Mozart sagt: er habe nur zwei Werte gekannt, den Tag und die Ewigkeit. Denn in dieser Märchenoper (Première zu Wien am 30. September 1791 unter Leitung des Komponisten) wird der Meister den realen Vorgängen ebenso gerecht, wie dem Ahnungsvollen, Übersinnlichen. Demgemäß erfüllt das Orchester hier eine doppelte Aufgabe. Ich betrachte zunächst die wehevollen, geheimnisschweren Strecken

¹⁾ Vgl. Kretzschmars Aufsatz: Mozart in der Geschichte der Oper (S. 59).

²⁾ In der Rezension von Schauls Briefen über den Geschmack in der Musik (Lebensbild III, S. 4).

³⁾ Offenbar in Erinnerung an Mozart bringt Simon Mayr im ersten Finale seiner Oper „Gli Americani“ (1806) bei den Choreinsätzen verminderte Septimenakkorde, die ebenso wie bei Mozart von den Streichern in jäh herabstürzende Figuren aufgelöst werden.

der Oper, die sich auf freimaurerisches Wesen beziehen, dann die rein menschlichen Parteen, schließlich einige koloristische Besonderheiten — alles natürlich in Rücksicht auf die Orchesterbehandlung.

Überall, wo etwas Rätselhaftes, Irrationales gestreift wird, weiß Mozart auch dem Orchesterklang einen verklärten Charakter zu geben; ein romantisches Element macht sich dann geltend. Gleich in der Introduction der Ouvertüre, die Schumann „ein spielendes, seliges Wunderkind“ nennt, tragen die der Bläsergruppe zugesellten Trompeten, Posaunen und Pauken sowie das viermal verwendete *sfp*

wesentlich zu der feierlichen Stimmung bei. Auch in die rastlose Tätigkeit des fugierten Allegrosatzes, der sich zur Introduction wie Erscheinung zum Wesen verhält, ragt das Wunderbare nochmals hinein: wenn von Holzbläsern und Posaunen der B-dur Akkord dreimal ertönt, zugleich ein Vorklang des dreimaligen Akkords in der Priesterversammlung, wo er nur etwas anders instrumentiert ist.

Man vergleiche hiermit das Maestoso in der Ouvertüre zu Holzbauers Singspiel „Günther von Schwarzburg“,¹⁾ über das Mozart bald nach seinem Eintreffen in Mannheim dem Vater begeistert berichtet,²⁾ sowie die erste Arie Sarastros mit der Es-dur Arie des Pfalzgrafen Rudolf „Wenn das Silber deiner Haare“, und man wird bemerken, daß ihm die Musik des alten Theaterkapellmeisters mehr als einen flüchtigen Eindruck gemacht hat.

Ein mystischer Timbre liegt über dem Geleit der drei Knaben schon wo es erwähnt wird. Das Andante des Quintetts (5), in dem sanfte Klarinetten und Fagotte über dem Pizzicato der Geigen entlangziehen, verrät gleich ihre höhere Provenienz. Wenn dann die freundlichen Genien selbst erscheinen und Tamino zu den Pforten des Tempels führen, geben weiche Posaunenakkorde, gedämpfte Trompeten und Pauken den feierlichen

¹⁾ Herausgegeben von Kretzschmar in den Denkmälern deutscher Tonkunst. 1. Folge, Bd. 8/9.

²⁾ „Die Musik vom Holzbauer ist sehr schön. Die Poesie ist nicht wert einer solchen Musik. Am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann, wie Holzbauer, noch so viel Geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist“ (14./16. Nov. 1777).

Unterton zu der Geigenmelodie, deren seraphischer Eindruck mitbedingt ist durch die Fortlassung der Kontrabässe und das ausgehaltene *g* der Flöten und Klarinetten. In dem folgenden Seccorezitativ Taminos füllen Streicherakkorde die Lücken zwischen den Abschnitten des Monologes aus; seine Unterredung mit dem gelassenen Sprecher erreicht zugleich ihren koloristischen Höhepunkt da, wo der unsichtbare Männerchor von leisen Posaunenakkorden getragen antwortet, und die Violoncelle die verheißungsvolle Melodie hindurchtönen lassen:



Erst die kräftigen Doppelgriffe der Streicher rufen uns wieder in die reale Welt zurück.¹⁾ Der von den Streichern kunstvoll figurierte Choral der geharnischten Männer — Tenor und Baß in Oktaven — wird durch Flöte, Oboe, Fagotte und Posaunen gestützt. Letztere markieren im Gegensatz zu den langgezogenen Tönen der bindenden Holzbläser immer nur das erste und dritte Viertel des Cantus firmus, — eine Kleinigkeit, die aber für Mozarts souveräne Beherrschung des Orchesterapparats zeugt. Zugleich gehört diese Figuration zu den zahlreichen Dokumenten für Mozarts eindringende Beschäftigung mit Joh. Seb. Bach,²⁾ dessen polyphone Kunst ihm 1789 in Leipzig besonders an der doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn“ neu aufgegangen war. Endlich hat die Figuration noch eine symbolische Bedeutung. Denn die vielen Durchgangsnoten und dornigen Vorhalte



¹⁾ „Die reale und ideale Ordnung zu vereinen“ ist nach Kant das Geheimnis des künstlerischen Genies.

²⁾ Mozarts Verhältnis zu Sebastian Bach behandelt Lewickis Aufsatz in den Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde (15. Heft, März 1903).

weisen auf die Prüfungen und Leidensstationen, die der Mensch auf dieser „Straße voll Beschwerden“ durchzumachen hat, bevor er sich ein Eingeweihter nennen und ins Reich des Lichtes und der Wahrheit eingehen darf. Nirgends vielleicht offenbart sich jedoch Mozarts Instrumentationskunst herrlicher als in Sarastros erhabenem Gebet an Isis und Osiris:

adagio

The musical score is for five instruments: Bassetthörner (Bass Horns), Fagotte (Bassoons), Posaunen (Trumpets), Bratschen (Violas), and Violoncello (Cello). The tempo is marked 'adagio' and the dynamic is 'p' (piano). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of five staves, each with its instrument name to the left. The music is a slow, sustained melody with some harmonic support.

Die dunkle Schattierung wird vornehmlich erreicht durch den Verzicht auf die Geigen,¹⁾ von den tiefen Streichern sind Bratschen in zwei Gruppen und Violoncelle angewendet, aber keine Kontrabässe, um den immateriellen Charakter zu erhöhen. Die Alt- und Tenorposaune, piano in Mittellage, unterstützen meist die Bratschen, während die Quart-Baßposaune mit den Violoncellen mitgeht.²⁾ Die Bassetthörner, die schon bei Sarastros erstem Auftreten (*Larghetto*) eine Oktave unter den Oboen und in dem den zweiten Akt eröffnenden Priestermarsch die *sotto-voce*-Klangfarbe mitbestimmen, sind hier wiederum anstatt der glänzenderen Klarinetten verwendet.³⁾ So sind wenige, aber die rechten Mittel aufgeboden, um eine

¹⁾ Man vermißt hier aber den Geigenklang nicht, wie etwa in Abt Voglers *Missa de quadragesima* (1784). Vgl. meine Dissertation S. 26 und Anm. 2.

²⁾ Vier Posaunen (Diskant-, Alt-, Tenor- und Quartbaßposaune) gebraucht Mozart nur in der c-moll Messe. Ins Opernorchester hat späterhin Wagner vier Posaunen eingeführt: zwei Tenorposaunen, eine Tenorbaßposaune und die sog. Kontrabaßposaune (häufig im „Ring“).

³⁾ Ganz anders gebraucht Beethoven das Bassetthorn im Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ (No. 14).

überirdische Milde und Verklärtheit zu erreichen. Eine hellere Klangfarbe ist der neuen Situation gemäß über den Chor der Priester (18) ausgegossen, der Tamino nach überstandener erster Prüfung begrüßt. Aber es ist trotz des dreimaligen *sforzato* ein mildes Leuchten. Unter den Holzbläsern sorgen die Flöten für Milderung des Klanges, die treulich mit den Oboen zusammenhalten, nicht etwa um sie zu verstärken, sondern um ihnen von ihrer Schärfe zu nehmen. Die Streicher bewegen sich meist in Tieflage; nur als „der Glanz der Sonne“ durchbricht, werden sie für eine Weile hoch geführt. Für die Wiedergabe priesterlich-gemessenen Wesens sind die beiden Stellen „Doch geb' ich dir die Freiheit nicht“ und „Sie müssen erst gereinigt sein“ (*adagio*) bezeichnend, wo eine Flöte und beide Oboen mit der Baßstimme zu hoheitsvoller Wirkung verschmelzen, wie denn auch für den Abschluß des Priesterduetts (11) extra Posaunen, im Nachspiel noch Trompeten und Pauken im *piano* herangezogen werden. Spricht jedoch nicht der Oberpriester des Isistempels, sondern der väterlich gütige Beschützer wie in der bekannten E-dur Kavatine, so ist das Orchester auf einfache Begleitung reduziert; dabei ist diese nicht ohne selbständige Züge, etwa zuletzt, wo die 1. Geigen mit 1. Flöte die Phrase Sarastros „dann wandelt er . . .“ aufnehmen und Hörner und Flöten uns himmelan „ins bess're Land“ führen. Das kleine Zwischenspiel in seinem ersten *Larghetto* (F-dur C)



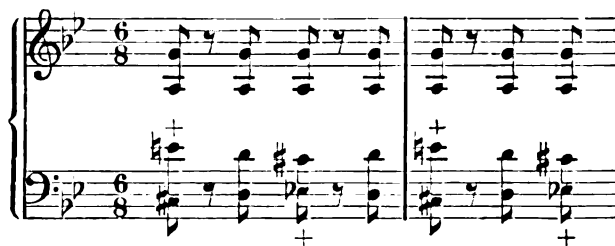
ist wie ein erkennender Blick.

Haben wir uns damit schon dem rein menschlichen Teil der Oper zugewendet, so gewahren wir, daß auch in der Zauberflöte das Orchester mithilft, den psychischen Zustand der Personen zu schildern — freilich seltener als im Figaro und Don Juan, da es hier weniger auf individuelle Charakteristik ankommt als auf „die heiligen Mächte, die das Leben bilden und führen“.¹⁾ Daß trotzdem die orchestrale Seelenschilderung nicht ausgeschlossen ist, dafür bieten die Arien Taminos, Paminas, der Königin der Nacht, Papagenos, des Monostatos glänzende Belege. Für die erstere verweise ich auf Komorzynski's²⁾ Analyse und mache noch auf den labenden

¹⁾ Nohl, „Die Zauberflöte“ (1862).

²⁾ In der Schrift „Mozarts Kunst der Instrumentation“ (Stuttgart 1906), S. 43. — Egon v. Komorzynski ist Verfasser einer Schikaneder-Monographie (Berlin 1901), die den Vielgeschmähten in neue Beleuchtung rückt und den um die Entwicklung des Wiener Volkstheaters verdienten Mann von manchen schweren Vorwürfen reinigen will.

Horneinsatz fünf Takte vor dem Schluß aufmerksam. In Paminens Arie „Ach, ich fühl's“ geben die Streicher die harmonische Grundlage in einem abgebrochenen Rhythmus, wie es dem Gemütszustand des enttäuschten Mädchens entspricht; im Mittelsatz vertiefen Flöte, Oboe und Fagott den Ausdruck ihres fast vorwurfsvollen Flehens, mitbittend, ihr Liebesleid zu erhören. Von den Worten „So wird Ruh' im Tode sein“ nimmt die auf die Streicher beschränkte Begleitung einen resignierten Charakter an (nur auf dem Trugschluß Es-dur kommt Paminens leidenschaftlicher Schmerz für einen Moment zum Ausbruch), um in dem die Chromatik so eindrucksvoll verwendenden ¹⁾ synkopischen Nachspiel als nie gestillte Klage dahinzuströmen. Vorher beachte man noch die schönen Querstände zwischen Bratschen und Bässen:



Wenn die Königin der Nacht, bei deren Erscheinen Mozart vielleicht der Sonnenaufgang aus Bendas Ariadne vorschwebte²⁾, über den Raub ihrer Tochter seufzt, so stimmen Oboe und Fagott mit ein, letzteres bringt die Bratschen unterstützend eine trauernde Gegenstimme:

Larghetto



Ihr Racheschwur am Schluß der zweiten Arie gewinnt noch an Wucht durch das Nachschlagen der Instrumente, besonders der Trompeten und Pauken. Für die Charakteristik des treuerherzigen Naturmenschen Papageno stellt sich das Orchester auf einen munteren, vergnügten Ton ein. Ich brauche nur an die Hörner im Vogelfängerlied zu erinnern, die gewöhnlich im zweiten und vierten Takt der Periode launig einfallen, an die Fagotte, die im Quintett (5) ständig mit seinem Hm hm mitgehend die putzige Wirkung steigern und „schleichende“ Gänge mit den Bratschen ausführen, und an die geschmeidige Geigenfigur, die in Papagenos großer Szene des zweiten Finales

¹⁾ Wobei auch der neapolitanische Sextakkord mit Vorhalt benutzt wird.

²⁾ Nach den Worten „Jetzt steigt die Sonne hinauf, mit welcher Pracht!“ steigen auch in Georg Bendas Melodram die Streicher in synkopischem Rhythmus über einem Orgelpunkt auf.

mehrmals wiederkehrt und nach Moll gewendet einen Stich ins Wehmütige erhält. Wie Mozart das Gewöhnlichste in eine reinere Sphäre erhebt, so hat er auch im Duett des gefiederten Paares dessen einfältige Vorfreude über Nachkommenschaft idealisiert, hat ihr in dem langen Ritardando etwas Rührendes gegeben. Im Liede des Mohren (13) erhöht die Pikkoloflöte, die nur an dieser Stelle der Oper vorkommt, den sinnlichen Reiz der Melodie; fast durchweg mit der prickelnden Figur der 1. Violinen und großen Flöte zusammengehend bringt sie das Moment lüsternen Begehrens. Dem von G. R. Kruse etwa 1899 aufgefundenen Duett zwischen Tamino und Papageno, in dem beide ihre Liebsten suchen, geben die Holzbläser (exklusive Flöten) durch synkopische Zwischenrufe Farbe. Taminos Worte „Dann tret' ich kühn die Bahn zum neuen Leben an“ werden dolce begleitet, wohl damit sich seine Entschlossenheit um so mehr abhebe¹⁾.

Auch Situationen werden vom Orchester klargelegt, so in der Introduction, wo das Ritornell Taminos Verfolgung durch die Schlange, dann ihr Herannahen in dem sich fortwälzenden Unisono-Motiv der Sreicher²⁾ spannend schildert. Die wogende Unruhe des Terzetts (19) wird im Orchester durch die nachschlagenden Viertel der Violinen und mehr noch durch die sehnüchtig aufstrebende Figur der Bratschen, Fagotte und Violoncelle verursacht,



die sich schon mit dieser voluminösen Färbung als etwas anderes denn als bloße Begleitungsfigur aus gibt.

Schließlich sind noch verschiedene rein koloristische Dinge hervorzuheben. „Wahrscheinlich verdanken wir es“, sagt Jahn, „nächst Mozarts Abneigung gegen die Flöte wohl auch dem Maße der Virtuosität des Tenoristen Schack, der selbst Flöte blies, daß die Flöte als Soloinstrument nur sehr bescheiden sich geltend macht; was auch dadurch bedingt war, daß Tamino selbst auf der Flöte spielen soll, diese also nur in den Pausen des Gesanges sich vernehmen lassen kann.“³⁾ So liegt der Fall in dem lieblichen C-dur-Andante des ersten Finales. Bei dem seltsam geheimnisvollen Prüfungsmarsch aber, zu dem Tamino und Pamina durch Feuer und Wasser schreiten,

¹⁾ Für die Überlassung der Partitur sei Herrn Kruse bestens gedankt. Vgl. auch Kruses Studien zur Zauberflöte im Salzburg-Heft des Merkers (Wien 1910).

²⁾ Exklusive der zweiten Geigen, die die Bewegung haben. — Vgl. das Nahen der Schlange in der ersten Szene des dritten Aktes „Euryanthe“ (Triolenfiguren der Bratschen und Bässe) und das „Schlangenmotiv“ der Baßstuben in der dritten „Rheingold“-Szene.

II, 615.

ist die Flöte längere Zeit solistisch tätig. Die Unterschicht der Blechbläser gibt der Melodie ein feierliches Gepräge, ist aber so diskret gehalten, daß sie die meist in der matteren Mittellage beschäftigte Flöte niemals deckt. Lehrreich ist der sparsame Gebrauch der Klarinetten, die zwischen Taminos Worten „Der Lieb und Tugend Heiligtum“ und dem Liede des Monostatos (13) schweigen¹⁾ und erst im Finale (21!) wieder erklingen. Der Sieg des Lichtes über die Finsternis, in dem Herder den Hauptgrund des Erfolges der Zauberflöte erblickt,²⁾ manifestiert sich außer in der Ouvertüre deutlich am Schluß der Oper: in der leuchtenden, dabei nie grellen Instrumentation des Chores, dem die Beteiligung der hohen Posaunen noch eine besondere festliche Weihe gibt. Als markantes Beispiel für eigenartige instrumentale Zusammenstellungen sei angeführt: aus dem ersten Terzett der drei Damen die Phrase „Würd' ich mein Herz der Liebe weihn . . .“



Mit den beiden Sopranen halten Flöten und Klarinetten, mit dem Mezzosopran die beiden Geigen im Einklang zusammen. Sonor klingen in den anmutsvollen Knabenterzeten (16 und zweites Finale) die mit der dritten Stimme mitgehenden Violoncelle. Mitunter wird überhaupt nur die tiefe Stimme gestützt, während die beiden anderen frei darüberschweben. Ich meine die Stelle, wo die drei Damen dem Prinzen Lebewohl sagen: „Du Jüngling schön und liebevoll“. Danach sind wieder die piano-Trompeten und -Pauken beachtenswert, die schon in der Ouvertüre wundervoll verwendet sind³⁾ und hier einen verklärenden Schimmer über den Abschied breiten. Besonders glanzvoll (weil ohne Hörner!) wirken sie in dem Chor, der Sarastro begrüßt, nachdem sie bei seinem Nahen solistisch zu einem Tusch benutzt wurden⁴⁾. Fremdartige Effekte werden bisweilen durch das Hinzutreten sonst selten vorkommender Instrumente erzielt. Von Posaunen, Bassethörnern und Pikkoloflöte war schon die Rede. Durch den zweimaligen Piff des „Faunen-Flötchens“, das im ersten Finale mit Taminos lockender Flöte alterniert und später in Papagenos Hauptszene wiederkehrt, wirkt

¹⁾ Daß hier die Klarinette anwesend ist, übersieht Jahn (II, 616 Anm.)

²⁾ Vgl. Adrasteia II, 284.

³⁾ In den Takten 33, 34, 35, 42, 43, 44 nach der Reprise.

⁴⁾ Nicht „gewaltige Posaunenklänge“ kündigen ihn an, wie Storck in seinem Mozart-Buch (Stuttgart 1908, S. 520) behauptet.

das Lied des Vogelfängers besonders belustigend. „Sie [nämlich die Papagenoflöte] hat unseren großen und kleinen Buben Papageno-Pfeifchen gegeben“, heißt es in einem Artikel des „Journals des Luxus und der Moden“ (August 1794), der die erste allegorische Deutung der Oper enthält, und ebenda (November 1794) lesen wir in einem Bericht über eine Aufführung des Werkes durch das musikalische Dilettanten-Institut in Halberstadt: „Ein nach den besten Mustern gefertigtes Glockenspiel gewährte, wie es dies seiner Neuheit wegen überall tut, auch hier die angenehmste Überraschung und brachte mit seinem theatralischen Zauber sehr analoge Wirkungen auf die Zuhörer hervor“. Von diesem Glockenspiel (*strumento d'acciaio*), das hinter der Szene auf einer besonderen Klaviatur¹⁾ „behämmert“ wurde, macht Mozart an drei Stellen Gebrauch. Im ersten Finale tanzen und singen danach Monostatos und die Sklaven. Während es hier durchaus melodieführend ist, — die Streicher begleiten *pizzicato* — ist es in Papagenos Lied (20)²⁾ zwei Strophen meist melodieführend, in der dritten, wo die Holzbläser hinzutreten und die Oboen und Hörner es ablösen, begleitend. An die Leistungsfähigkeit des Spielers werden hier größere Anforderungen gestellt. Einfacher wiederum ist das Glockenspiel im zweiten Finale behandelt, wo es rettend eingreift, indem es dem lebensüberdrüssigen Papageno sein Weibchen herbringen hilft. In Mozarts Opern decken sich, wie in allen wahren Kunstwerken, Inhalt und Apparat restlos, jeder Inhalt findet seinen adäquaten klanglichen Ausdruck. Man darf von einer Unfehlbarkeit seiner Klangphantasie sprechen. Und diesem Orchesterklang ist etwas Schwebendes, Verklärtes eigen, das nicht mehr an der Erde haftet und mit jener wehmütigen Wonne erfüllt, aus der es geboren war.

¹⁾ Das Klaviatur-Glockenspiel, das von jedem Klavierspieler bedient werden kann und auf zwei Systemen eine Oktave tiefer als es klingt geschrieben ist, darf nicht mit dem von uns heut Glockenspiel genannten, nur im Violinschlüssel notierten Instrument verwechselt werden, wie es Wagner in den Meistersingern (dritter Akt, fünfte Szene) beim Tanz der Lehrbuben und Mädchen, Saint-Saëns in *Samson und Dalila*, Mahler in seinen Symphonieen, Richard Strauß in der *symphonia domestica* vorschreiben.

²⁾ Zur Geschichte dieses Liedes vgl. Max Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrh.* II, 471/72, auch *Monatsh. f. Musikg.* Bd. 23. S. 51.

HAT MOZART ETWAS FÜR ZWEI GEIGEN GESCHRIEBEN?

VON PROF. DR. G. KRÜGER IN GIESSEN

In dem verdienstlichen und jedem Musikliebhaber zur Anschaffung zu empfehlenden „Führer durch die Literatur der Streichinstrumente“, den Max Grünberg als 10. Band der „Hausbücher der Musiklehre“ 1913 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht hat, findet sich (S. 109) folgende Notiz:

„Mozart, W. A., op. 70. Zwölf Duos. Revidiert von A. Grünwald (Litolf). 3 Hefte, je 1.20 Mk.“

Dazu die Bemerkung:

„Meisterwerke, die jeder Geiger kennen lernen sollte. Die Ausgabe ist mit Fingersatz und Bogenstrichen bezeichnet, wie auch mit Angabe der Verzierungs- ausführungen versehen. — Im Originale sind diese Duette für zwei Bassethörner geschrieben (Köchel-Verz. 487).“

Die verführerische Angabe veranlaßte mich, mir die Duette kommen zu lassen. Zwölf Duos von Mozart für zwei Geigen sollten freilich keinem Musikliebhaber unbekannt bleiben, zumal angesichts des Mangels an bedeutender Literatur für die genannten zwei Instrumente. Leider ergab sich nun, daß es sich um Bearbeitung einiger der bekannten Sonaten für Klavier und Violine, dazu einer Klaviersonate, eines Quartetts und dreier Trios handelte. Aber davon stand kein Wort auf der Ausgabe, die übrigens nicht von A. Grünwald, sondern von A. Schulz „revidiert und teilweise umgearbeitet“ ist, sich im übrigen aber ganz als Wiedergabe einer Originalkomposition Mozarts darstellt.¹⁾ Dazu die nur auf ein Original passende Charakteristik bei Grünberg und der ausdrückliche Hinweis auf Köchel No. 487.

Ebendieser Hinweis aber führte weiter. Bei Köchel sind nämlich nicht diese Duos, sondern das von Grünberg auf derselben Seite etwas weiter oben angeführte Duo in C-dur (Mozart, Werke, Ausgabe Breitkopf & Härtel, Serie XV, Nr. 3, auch in die Violin-Bibliothek aufgenommen) als No. 487 bezeichnet. Dazu die Notiz: „Comp. 1786, 27. Februar zu Wien. — Nicht in Mozart's Verzeichnis. Autograph, Ausgaben und Abschriften unbekannt.“ Köchel wußte nicht, daß sich das Autograph im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. Es hat die Überschrift: „Von Wolf-

¹⁾ Auf meine Anfrage nach dem Sachverhalt verwies mich die Firma Litolf an André in Offenbach, in dessen Verlag die Duette ursprünglich erschienen sind. Sie sind bei Köchel im Anhang unter No. 152 aufgeführt und, wie eine ganze Anzahl anderer im selben Zusammenhang aufgeführter Stücke, deutlich als Bearbeitung gekennzeichnet. Wer der Bearbeiter war, ist dem jetzigen Inhaber der Firma unbekannt. Die Duette erschienen 1800 in 4 Heften, vom Herausgeber willkürlich mit Opuszahl versehen, und sind noch jetzt in der Originalausgabe für 6.60 Mk. erhältlich.

gang Amadè Mozart **Wien** den 27t ? 1786 untern Kegelscheiben.“ Der Monatsname ist undeutlich geschrieben, man kann „Febr.“, aber auch „Juli“ oder „Jullius“ lesen. Ich entnehme diese Notizen der Vorrede des Grafen Paul von Waldersee zu seiner Ausgabe von Mozarts zwölf Duetten für zwei Bassetthörner (Werke, Serie XXIV, Supplement, No. 58). Waldersee bemerkt weiter, daß die Angabe, für welche Instrumente das aus drei Sätzchen (*Andante, Allegro, Menuetto*) bestehende Duo bestimmt ist, im Autograph fehlt. Schon der Herausgeber der Stückchen in der Gesamtausgabe (s. oben) habe aber darauf hingewiesen, daß sie nicht für zwei Violinen geschrieben sein können, weil die drei Schlußakte des Menuett-Satzes für die Unterstimme im Baß notiert sind und sich auf der Geige so nicht ausführen lassen. Wirklich sind denn auch die drei Sätzchen, also das angebliche C-dur Duo für zwei Violinen, nichts als No. 3, 1 und 6 der von Waldersee herausgegebenen zwölf Duette für Bassetthörner, die in einem im Besitz der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindlichen alten Druck ausdrücklich als solche bezeichnet sind.

Es ergibt sich also, daß die beiden Nummern, die Grünberg als von Mozart für zwei Geigen geschrieben aufführt, nicht Originale sind. Damit ist aber unsere Frage in negativem Sinn entschieden. Mozart hat überhaupt nichts für zwei Geigen komponiert. Köchel No. 487 ist zu streichen.

Das ist nun freilich eine Enttäuschung für den, der sich auf Grünbergs „Führer“ verlassen zu können glaubte. Ich darf aber zum Trost hinzufügen, daß nicht nur jenes Duo und die Duette für Bassetthörner überhaupt allerliebste und zur Wiedergabe auf zwei Geigen (mit Ausnahme der einen, leicht zu verändernden Stelle) sehr geeignet sind, sondern daß auch die zwölf bearbeiteten Duos zu Studienzwecken nur empfohlen werden können. Freilich dürfen sie nicht als „Meisterwerke“ bezeichnet werden, „die jeder Geiger kennen lernen sollte“. Dieses Lob gilt nach wie vor nur den Originalen.

WIE SOLL HEUTE EIN HARMONIE-LEHRBUCH BESCHAFFEN SEIN?

VON MAX STEINITZER IN LEIPZIG

Ein Lehrbuch, das von so hervorragender Stelle ausgeht, wie Xaver Scharwenkas Musikhandbücher,¹⁾ gewinnt für viele führende Bedeutung; für den Kritiker ist es symptomatisch wichtig, denn er muß sich sagen: Was in einer solchen Veröffentlichung vertreten wird, darf als in weiten Kreisen noch bestehend, mithin als noch keineswegs überwunden gelten. Bei historischen Vergleichen von Lehrbüchern aller Art — es sei Philosophie, Psychologie, Moral, Medizin, Tier- und Menschenkunde — beobachten wir, wie, vom bloßen Wiederholen willkürlich phantastischer Annahmen, sich immer mehr die exakte Beobachtung herausbildet. Warum nicht auch in der Harmonik diesen Weg der Entwicklung, wie es z. B. Schreyer getan, mit vollem Bewußtsein verfolgen, und vor allem die Tatsache synthetisch darstellen, wie in der vornehmen Kunst gearbeitet wurde und wird? Es ist nicht allzulange, daß man nach Büchern studierte, in denen die Dominant-Septime nur als Ligatur, von der Unterdominant-Oktave herüber gestattet, folglich z. B. schon der dritte Takt des „O du lieber Augustin!“ als harmonische Überkühnheit verpönt war, nach Büchern, in denen der greuliche Unsinn der nach Zweck und Bedeutung für unser Studium verlorenen alten Schlüssel den Fortschritt lähmte. Seit her ist vieles damals Ungeahnte geleistet worden. Wenn man als Ziel der Pädagogik ansieht, der Unbekanntschaft des Schülers mit irgendeinem Gebiete abzuhelpen, dann kann für sie die alte Forderung der Heilkunde an ihre Mittel gelten: „certe, cito et jucunde“ zu helfen, d. h. sicher, schnell (das ist natürlich bei einer Disziplin wie der Harmonik sehr verhältnismäßig zu nehmen) und angenehm. Wer ein solches Buch beurteilen will, hat also die schwierigen Fragen aufzuwerfen: Wie wird es in dem Kopf des Schülers aussehen, der es durchgearbeitet hat — darauf bezieht sich das certe —, und hätte er dieses Ziel vielleicht auch rascher und angenehmer erreichen können? Wer Otto Krackes mit außerordentlichem Fleiß gearbeitetes Werk „durch hat“, der hat sicher viel gelernt; es ist eine ernste pädagogische Arbeit; die nachfolgenden Einwürfe seien nicht gegen Buch oder Verfasser speziell, sondern gegen ganz verbreitete Maximen gerichtet und deshalb auch durchaus allgemein gehalten.

¹⁾ Otto Kracke, Akkordlehre und Modulation. Anleitung zum selbständigen Aufbau und zur Ausschmückung musikalischer Gedanken im vierstimmigen Satz. Band 12 der „Handbücher der Musiklehre“. Breitkopf & Härtel, 1914. Preis geh. Mk. 4.—, geb. Mk. 5.—. Wer Beispiele für die geäußerten Bedenken im einzelnen nachprüfen will, findet sie u. a. in Nummer 46, 56, 253e, 272, 281 (hart), 219, 285, 286, 289 (weitschweifig).

Ich will nicht sagen, jeder, der ein Harmoniebuch schreibt, müsse von seinen bekanntesten Vorgängern das Beste nehmen und so etwa zu der von Goethe im „Faust“ ironisierten Figur des mit allen menschlichen Vorzügen ausgestalteten „Herrn Mikrokosmos“ werden. Aber da wir jene Vorbilder einmal haben, warum nicht wenigstens eine kleine würzende Prise von jedem? Von der vorsichtigen, glatten und übersichtlichen, auf Schritt und Tritt durch Notenbeispiele, aus der Praxis der Besten genommen, erläuternden Art englischer Lehrbücher, der vom elementaren Anbeginn an schon weitblickenden, gelegentlich durch zwölfstufig-chromatisches Denken treffliche Verbindungen schlagenden der besten französischen, von dem persönlichste Fühlung zwischen Lehrer und Lernenden währenden lebendigen Ton Schönbergs, der feingeistigen harmonischen Psychologik Halms, der schneidigen, vernunftgemäß herben und lakonischen Konsequenz Regers, von der durchdringenden analytischen Gefühlslogik und stets interessanten Fassung Schreyers, — Riemann kann hier wegbleiben, denn auf seinen Schultern steht ja ohnedem jedes heute noch mögliche Harmoniebuch, — mindestens aber von der angenehmen Klarheit Thuilles, wie von dem schönen und bequem zu übersehenden Druckbilde dieses Werkes, einem bei Lehrbüchern durchaus nicht nebensächlichen Umstand. Und auch die blendende 5—8stimmige harmonische Technik Bernhard Ziehns könnte wenigstens in wenigen Akkorden als Beispiel benutzt werden, wenn man nicht vorzieht, aus den herrlichen vollstimmigen Harmoniefolgen der Holzbläser in der „Tristan“-Partitur zu schöpfen.

In den meisten Lehrbüchern, so auch bei Kracke, herrscht immer noch auf weite Strecken jene wesenlose, die metrische Individualität mit der Gleichförmigkeit eines weißen Sträflingskleids aufhebende Gestalt der halben Note; in langen Reihen der jedesmal ein Paar solcher einschließenden Takte sucht man vergebens wenigstens ein Riemannsches Lesezeichen, das der Sache irgendeine Gliederung und Andeutung der sinnverleihenden Akzente gäbe. Man hat stets das Bild des Zöglings, der hinter den hohen Mauern dieses Zwischenreichs, das noch nicht eigentlich Musik bedeutet, seine Phantasie anstrengt, wie sich wohl das wirkliche Leben, das musikalische Vorkommnis, von diesen Schulgebilden unterscheiden möge. Die Forderung, daß die gegebenen ausgeführten Beispiele musikalisch anwendbar, also einwandfrei, wohlklingend, in irgendeinem Musikstück möglich sind, scheint sich von selbst zu verstehen; und doch, wie wenig Harmoniebücher gibt es, die nicht gegen sie verstoßen. Die Absicht, einen Schulfall aufzustellen, trübt so leicht das Gefühl für das ästhetisch Mögliche. Auch Kracke z. B. verwirrt den Schüler durch harte, unanwendbare Folgen vom Dreiklang der siebenten Stufe in Dur zur Tonika, anstatt ihm den wohlklingenden Sextakkord mit verdoppelter Terz zu geben und etwa die klassische dreistimmige Anwendung im Scherzo von Beethovens Siebenter zu zeigen. Ebenso fragt

man im Hinblick auf einige der erwähnten guten Vorbilder: Warum die strikte Logik einer modulatorischen Fortschreitung so oft durch Vorhaltsligaturen abschwächen, warum soviel Schulbeispiele bringen, deren Befolgung man dem Schüler sofort als hart und häßlich verbieten müßte? Warum überhaupt soviel weitschweifige oder sonst anfechtbare Beispiele? Man kann ja, um ganz sicher zu gehen, die einfachen und erweiterten Kadenzen dem harmonischen Gerüst klassischer Werke entnehmen. Auch viele romanische Opern bieten in den ariosen Teilen harmonische Strukturen edlen Stils — besonders die „Afrikanerin“; ich kann nichts dafür, jeder musiktheoretisch Gebildete wird es selbst bemerken. Der Räumersparnis wegen kann man in einem späteren Teil des Buches dem Schüler angeben, wo er die volle Ausführung dieser Kadenzen findet, und reicht im Notfall auch mit einem einzigen Bande, etwa Beethovens Sonaten, aus.

In der Modulationslehre ist es zuviel vom Schüler verlangt — vielmehr kann er seinerseits es vom Lehrbuch verlangen —, für den einzelnen Fall Umkehrung und Lage der Akkorde in Noten anzugeben. Es kann z. B. auf den Grundakkord einer Tonart der Dominantseptimenakkord jeder anderen folgen; in welcher Form beider aber und mit welcher Stimmführung es am besten ist, das kann der Schüler nicht selbst herausfinden. Meist wird am verständlichsten und verwendbarsten die enge Lage sein und erst hernach wird man der spezielleren Frage nähertreten, ob und wie die Modulation wohlklingend (nicht nur als Schulfall möglich!) im strengen Satz auszuführen ist. Aber auch betreffs dieses braucht man den Schüler nicht allzulange in dem öden Vorhof der eigentlichen Musik warten zu lassen; man entnimmt Beispiele und Aufgaben, wie Riemann und andere getan, den Choralbearbeitungen, gewöhnlichen oder denen Bachs. — All das seien nur Hinweise auf den Wahlspruch, der uns bei der in so vielfacher Weise verantwortlichen Abfassung von Kompositionslehrbüchern leiten soll: die vorwärts weisenden Vorbilder sind da; also: nunquam retrorsum — keinen Zoll zurück!

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Fachzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 41. Jahrgang, No. 31/32 bis 37 (14. August bis 11. September 1914). — No. 31/32. „Die Grundprobleme der Musiktheorie.“ Akustisch-musikwissenschaftliche Studie. Von Joh. Alex Hummrich. — „Aus dem Berufsleben der Chordirigenten.“ Von Heinrich Schloß. „... Da die Dirigenten selbst großer Chorvereinigungen nicht so honoriert werden können, daß sie ausschließlich als deren musikalische Leiter eine ausreichende wirtschaftliche Existenz finden, so sind sie meist darauf angewiesen, noch einen zweiten oder gar dritten Chor zu leiten und — Musikunterricht zu erteilen. Zu der letzteren dornenvollen Tätigkeit gehört eine möglichst allgemeine musikalische Wertschätzung und persönliche Beliebtheit, deren Sicherung die Abhängigkeit von den Mitgliedern der Chorvereinigungen noch erhöht. Wird doch von deren Wohlwollen in gewissem Grade auch die Zuweisung von Musikschülern beeinflusst...“ — No. 33/34. „Mars regiert die Stunde.“ Von Paul Schwes. Verfasser ist der festen Überzeugung, daß sich nach entscheidendem Erfolge der deutschen Waffen „die winterliche Konzertsaison in üblicher, wenn auch naturgemäß etwas eingeschränkter Weise, abwickeln wird; nicht nur in Berlin, sondern überall im Reich. Und kommen wir somit über den Augenblick hinweg, dann braucht uns die Zukunft nicht sorgen. Denn es ist wohl klar, daß im Falle eines siegreichen Ausganges dieses Weltkrieges die Geldmittel und der Wohlstand Deutschlands sich nicht vermindern werden, sondern daß im Gegenteil ein wirtschaftlicher Aufschwung auf der ganzen Linie erfolgen wird, wie wir ihn bisher noch nicht erlebt haben. Daß dann auch für die Kunst und nicht zuletzt für die Musik und die Musiker gute Zeiten angehen, bedarf keiner weiteren Erörterung...“ — „Kapellmeistermangel und -überfluß.“ Von L. Andro. „... Die erstaunlichen Schwierigkeiten, die allenthalben herrschen, wo es gilt, erste Stellen zu besetzen, scheinen in keinem Verhältnis zu der ungeheuren Zahl von Absolventen zu stehen, die die Kapellmeisterschulen der Konservatorien alljährlich entlassen. Man erinnere sich der Mühen, die Wien, München und nun auch Dresden hat, wenn es gilt, einen ‚ersten‘ Mann zu finden und ein paar begabte ‚zweite‘ dazu, die dermaleinst an die Stelle des ersten rücken sollen... Man kann nichts tun als wünschen, daß das Dirigieren als eleganter und standesgemäßer Beruf recht bald wieder aus der Mode und in die Hände derer zurückkäme, die nur innere Glut dazu treibt. Die kuriose Erscheinung eines Dirigentenüberflusses und Dirigentenmangels zu gleicher Zeit wird dann wenigstens aufhören...“ — No. 35/36. „Krieg und Kritik.“ Von Hugo Rasch. „... in dieser grandiosen Zeit sollen wir dem Kleinlichen in der Kunst nicht zu Leibe gehen dürfen, plötzlich urteilslos werden müssen? Sollten das Recht verwirkt haben, die Spreu vom Weizen sondern zu dürfen? Sollten stumm und kritiklos das Haupt zu beugen gezwungen sein, sobald in irgendeinem Werk hurra geschrien wird, oder in einer Mittelstimme die Wacht am Rhein auftaucht? Sollten nicht mehr sagen und schreiben dürfen — aus Zartgefühl, politischem Tactsinn oder wie immer die Köderworte heißen —, daß dies oder jenes Erzeugnis kunstfremd und geschmackvergiftend sei; sollten nicht mehr seine Schäden bloßlegen dürfen, vielleicht zu Nutz und Heil eines wertvolleren, aber minder geschäftstüchtigen anderen? Nein, nein; das wäre ebenso sinnlos, wie das törichte Gebaren einer verblendeten Mutter, die sich nicht entschließen kann, ihrem Liebling ein ihm vielleicht schweren Schaden bringendes Spielzeug wegzunehmen...“ — „Kriegskündigung.“ Von

L. Andro. Legt den Zusammenhang von Kriegskündigung und Maximalgage dar. „... Die Entlohnung der ersten Sänger ist — auch im Verhältnis zu anderen am Theater mitwirkenden ebenso wichtigen oder wichtigeren Künstlern, wie z. B. dem Kapellmeister — eine grotesk hohe, untergräbt die Finanzen der Bühnen und wird sich auf die Dauer wohl nicht durchführen lassen . . . Ruhigeren Zeiten muß es vorbehalten bleiben, den Begriff der ‚Gage‘ zu regeln. Es geht wirklich nicht mehr länger an, unseren Herrn Tenoristen Bezüge zu gewähren, zu deren Ermöglichung alles andere, nicht zuletzt die Wohlfahrtseinrichtungen der Bühnen leiden müssen. Es müßte so etwas wie eine Maximalgage festgesetzt werden, die, sehr reichlich bemessen, doch nicht jene lächerlichen Höhen erreicht, wie wir es in den letzten Jahren erlebt haben . . .“ — No. 37. „Krieg und Musikpflege.“ Von Karl Storck. „... Die Musen brauchen nicht ihr Haupt zu verhüllen, wenn Mars mit eisernen Schritten durch die Lande hindröhnt, so oft sie auch zusammenbeben mögen, wenn unter seinen Tritten eine hehre Schöpfung der Kunst zusammenbricht. Die Kunstflucht mag gültig gewesen sein, als die Kunst nichts sein wollte als eine Verschönerung des Lebens, ein Luxus. Für uns Deutsche aber und zumeist durch Deutsche ist die Kunst zu einer Notwendigkeit des Lebens geworden. Und wenn in den letzten Jahren äußerliches, spielerisches und willkürliches Artistentum in steigendem Maße unsere Kunst durchseuchten, so wird und muß das jetzt von uns abfallen, wo deutsche Art im deutschen Lande sieghaft sich erhebt, um alle Feinde des Deutschtums niederzuzwingen . . .“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 72. Jahrgang, No. 27 bis 37 (8. Juli bis 16. September 1914). — No. 27. „Zwangseinführung von Operntexten.“ Von E. H. Verfasser wendet sich gegen den die Vereinsbühnen verpflichtenden Beschluß des Deutschen Bühnenvereins, den Mozartschen „Don Juan“ in der preisgekrönten Scheidemantelschen Bearbeitung zu geben. Der letzte und endgültige Preisrichter in einer solchen Frage sei doch nur die Öffentlichkeit und der freie Wettbewerb. „Erst ein auf diesem Wege vermöge seiner Beschaffenheit sich durchsetzender Text, dessen Annahme auf der freien Entschliebung der einzelnen Bühnen beruht, kann als der ideale ‚Don Juan‘-Text bezeichnet werden, und nur ein solcher würde auch die Erreichung der praktischen Ziele gewährleisten, um derentwillen der Deutsche Bühnenverein seine jüngste Aktion in erster Linie unternommen hat.“ — No. 28. „Unica.“ Von Walter Petzet. Handelt von den Nachbildungen der von dem Pariser Verleger Pierre Attaignant im Jahre 1530 gedruckten Chansons und Tänze („Seltenheiten aus süddeutschen Bibliotheken“, Carl Kuhn, München 1914). — No. 29. „Der Leidensweg in die Öffentlichkeit.“ Von Emil Petschnig. Verfasser erörtert die Schwierigkeiten für den Opernkomponisten, aufgeführt zu werden, und schlägt vor, die Kritiker damit zu betrauen, neue Opern zu prüfen und für die Uraufführung zu wirken. „... Sind ... die Bühnenleiter mit ihrem artistischen Stabe die in erster Linie Berufenen, unabhängig über die Wahl einer Novität zur Uraufführung zu bestimmen, so tritt dieser Fall doch nur ganz vereinzelt ein, da einerseits der allzu große Wechsel des Theaterbetriebes kaum die dazu nötige Muße aufkommen zu lassen scheint, andererseits die dem Menschen überhaupt eingeborene Scheu vor allem noch Unerprobten ihn so lange als nur irgend möglich an dem von der breiten Masse Genehmigten festhalten läßt; schließlich spielen . . . oft genug auch noch Gründe persönlicher Natur dabei mit. Wie nun, wenn man aus der Not eine Tugend machte und sich die Direktoren eine Hilfskraft heranziehen würden, die gründliche Kenntnisse im Historischen und Technischen, sowie aus solchem Studium hervorgehenden geläuterten Geschmack genug besitzt, um über Neuerscheinungen ein

wertvolles Urteil abgeben zu können, das als Basis für ihre Entschlüsse dienen könnte: ich meine den Kritiker... Jedem Kritiker von reicherer Begabung müßte, vermute ich, das Bewußtsein Vergnügen und Genugtuung bereiten, an der Weiterentwicklung seiner Kunst wenigstens mittelbar tätigen Anteil zu nehmen: durch freundliche Unterstützung eines noch namenlosen Talents, wenn ihm der glückliche Zufall ein solches in den Weg führt; durch dessen Förderung, sei es nun direkt vermöge der Verbindungen, die doch fast jeder von ihnen zu der reproduzierenden Künstlerschaft unterhält, sei es durch unermüdliche Propaganda in Zeitschriften...“ — No. 31. „Otto Dessoff über das 1876er Bayreuth.“ Interessanter Brief. — No. 32. „Der Musiker und der Krieg.“ Von August Spanuth. „Vielleicht entdeckt,“ meint Verfasser, „der Musiker in den Formen, die der moderne Krieg angenommen hat, allerlei Parallelen zur Entwicklung der modernsten Musik. Findet er doch hier wie dort das Massenhafte, die Anhäufung raffinierter technischer Mittel als Hauptmerkmal. Daß ferner das Vorspiel, die Mobilmachung und der Aufmarsch, ein Wunderwerk strategischer Polyphonie ist, kann ihm am wenigsten entgehen; in der letzten Woche hat er's mit eigenen Augen wahrgenommen, daß im deutschen Generalstab geborene Polyphoniker sitzen...“ — No. 33. „Der Musikkritiker und seine Freunde.“ Von August Spanuth. Wendet sich gegen Ausführungen Paul Marsops über Aufgaben und Ziele des „Verbandes Deutscher Musikkritiker.“ „... Anstatt seine Mitglieder aufzufordern, über die Nebengeschäfte usw. ihrer lieben Kollegen Nachforschungen anzustellen, sollte der Verband... lieber alle seine Kräfte gegen jene Verleger ins Feld führen, die ihre Musikkritiker unwürdig behandeln und schlecht bezahlen. Als unzulässig sollte es zum Beispiel gelten, Konzert- und Opernkritiker nach der Zeile zu bezahlen. Warum veröffentlicht also der ‚Verband‘ nicht überall, wo er kann, die Namen der Verleger, die sich solcher Behandlung schuldig machen? Dadurch ließe sich, bei großer Energie und erheblicher Ausdauer, vielleicht doch etwas Positives erreichen.“ — No. 34. „Ehrt eure deutschen Meister!“ Von Rudolf Birgfeld. „... Wir Musiker mögen, soweit wir nicht aktiv in den Kampf gezogen werden, scheinbar dazu verurteilt sein, Gewehr bei Fuß zu stehen und die Entwicklung der Dinge abzuwarten. Und doch wird die Tonkunst, wenn die ersten Stürme vorübergebraust sind und die Wogen der Erregung sich geglättet haben werden, nicht zu ständigem Schweigen verdammt sein. Denn jetzt gerade wird unsere Kunst beweisen können, daß sie nicht nur oberflächlicher Unterhaltung dient, sondern daß sie sittliche und läuternde Werte in sich birgt... Wenn einst — wie wir alle wünschen: in nicht allzu ferner Zeit — der Frieden sich wieder auf die deutschen Gaue herabgesenkt hat, wenn unsere Schiffe wieder frei über alle Meere zu den fernsten Zonen dahinfahren können, wenn die Bahnen über jegliche Grenze einen regen Verkehr vermitteln, dann werden wir mit fremden Nationen einen lebhaften Austausch realer und idealer Güter, ohne den ein Fortschritt in der Welt nicht denkbar ist, wieder aufnehmen. Die Musiker werden dann die ersten sein, die sich der Wahrheit, daß die Kunst international ist und keine einengenden Schranken kennen soll, erinnern. Jetzt aber, da sie uns gegen unseren Willen einkapseln und einschließen, wollen wir uns selbst genug sein. Feiern wir so manchen Gedenktag eines Komponisten nur, weil die Uhr der Zeit einen ein- oder zweihundertjährigen Geburts- oder Todestag anzeigt, so wollen wir diesen Winter, was er auch immer bringen mag, dazu verwenden, welschen Dunst und welschen Tand zu vergessen und unsere deutschen Meister zu ehren.“ — No. 35. „Ein schaffender Musiker über den Krieg.“ Die Schlußsätze aus dem „Privatbrief eines wohlbekannten Komponisten, der uns leider

nicht gestattet hat, seine Identität hier zu enthüllen“, lauten: „... Reinigung, Klärung wird überall folgen, — was so gewaltig, urplötzlich in uns erwacht, zum Schwingen gebracht ist, wird auch Widerhall suchen und finden. Das große Elend, das alles jetzt hinabreißt (und uns alle, die wir in unserer Kunst vom Kriegswesen wahrhaftig weit getrennt sind, gar fürchterlich!), dieses Elend haben wir nie erdenken können. Nun aber sehen wir es. Und wir müssen uns mit ihm irgendwie abfinden. Aus Großem, Hohem, Wahrhaftigem ist dieses Kriegselend geboren, und so wird es auch die Kunst emporheben. Was sagt die Musik, jetzt mitten im Kampf der Völker? Auch ich bin still und lausche, — doch keine Stimme spricht im Innern, — es ist wie tot. Ist dieses Kriegsgeschrei zu laut, zu schrecklich, um im Innern Widerhall zu wecken? Wie andere fühlen, weiß ich nicht, mich aber drückt es. Ist aber der Kampf erst durchgekämpft, — dann wird auch alles, was in uns jetzt tobt, sich klären und sich bilden: zum Widerhall des Besten, was der Krieg im Innersten auslöst.“ — No. 36. „Krieg und Kunst.“ Von Ferdinand Scherber. „... In diesem größten Kriege, der seit Jahrhunderten entflammte, wird nicht nur um Landesgrenzen, sondern auch um Grenzen der Kunst und Kultur gekämpft. Kraft und große Ziele wird sich die neue Kunst mittelbar aus den Schlachtfeldern gewinnen; die Zeiten, in denen eine neuartige Celestaverwendung eine Anzahl geisttriefender Essays erregte, werden glücklicherweise vorüber sein. Die neue Kunst, die wieder altruistisch empfinden wird, kann nicht mit Schönbergischen konstruktiven Experimenten und Debussy'schen Destillaten gefunden werden. Eher durch den Sieg deutscher und österreichischer Waffen, durch Achtung vor der ernsten Arbeit und Achtung vor dem Können und nicht durch den herrschenden Respekt vor Geschwätz und stilistischer Koloratur. Wir Musiker haben alle Ursache, so sehr wir kosmopolitisch denken, unseren verbündeten Waffen entscheidenden Sieg zu wünschen.“ — „Berliner Oper und Konzert im Kriegswinter 1870/71.“ Von Walther Hirschberg. (Fortsetzung in No. 37.)

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 35/36 bis 39 (3. bis 24. September 1914). — No. 35/36. „Die Generationenlehre.“ Von Bruno Schrader. Auf Grund der Generationenlehre des Historikers Ottokar Lorenz und des geschichtsphilosophischen Prinzips Hegels kommt Verfasser zu folgendem Schluß: „Jedenfalls ist die Einteilung der musikgeschichtlichen Entwicklung in das kindliche Altertum — Mittelalter — Neuzeit, das immer noch in Vorträgen und Kompendien spukt, dem wirklichen Ideengange zuwider. Das Regulativ hätte hier vielmehr kurz und bündig zu lauten: 1. Das objektiv begründete Zeitmaß aller geschichtlichen Ereignisse ist das Jahrhundert. 2. Das Jahrhundert ist bloß ein chronologischer Ausdruck für die geistige und materielle Zusammengehörigkeit von drei menschlichen Generationen. 3. Für die lange Reihe geschichtlicher und der Forschung zu unterziehender Ereignisse wäre das Jahrhundert eine zu geringe Maßeinheit, drei Generationen überhaupt eine zu kurze Spanne; daher erscheint als nächsthöhere Maßeinheit die Periode von 300 Jahren oder 3×3 Generationen.“ — No. 37/38. „Unsere Musikprogramme und Deutschlands Feinde.“ Eine Anregung von Wilhelm Tappert. „Seit Jahren, insbesondere aber in der jüngsten Vergangenheit, hat man sich bei uns in der Pflege ausländischer Musik nicht genug tun können. Französische und russische Musik, auch die ersten lärmenden Versuche englischer ‚Tonarbeiter‘ haben einen ungebührlichen Raum auf unseren Programmen eingenommen. Debussy, Dukas, um nur ein paar Namen zu nennen, wurden als das Maßgebende von einer geschäftigen Gemeinde als einzig nachahmenswerte Vorbilder verkündet. Russische Tonsetzer fanden Verleger und ein aufmerksames Publikum in deutschen Landen. Davon darf jetzt wohl kaum mehr die Rede sein. Jetzt, wo fast alle europäischen

Staaten von einigem Klang und Rang gegen uns im Kampfe stehen, ist es unsere Pflicht, diesen feindlichen Eindringlingen die Tür zu unseren Schaubühnen und Konzertsälen zu verschließen. Durch uns sind diese Neulinge erst zu Ansehen und Ruhm gelangt. Durch deutsche Vermittlung haben sie einen Namen erlangt, weil wir stets gegen das Ausländische nachsichtiger als gegen das Einheimische gewesen sind. Wie oft haben wir über welschem Tand und moskowitzischem Klingklang die schlichte Einfachheit der heimischen Tonkunst vergessen! Darum gehören russische, französische und belgische Komponisten, natürlich auch die musikalisch ganz belanglosen Engländer und Serben mit ihren paar Tonwerken nicht mehr in unsere Konzertsäle oder auf unsere Opernbühnen . . . Dafür soll man . . . neben unseren einheimischen Tonsetzern auch diejenigen zu Worte kommen lassen, deren Volksgenossen mit uns Deutschen — im Reiche und in Österreich-Ungarn — Schulter an Schulter kämpfen. Die Böhmen mit ihrer würzigen Unmittelbarkeit, die die beste Volksmusik gezeitigt hat, die Ungarn mit ihren Pußtaklängen — kurz, alle die, die sich zur germanisch-deutschen Kultur bekennen, von den Schweizer Alpen bis zu den norwegischen Fjorden und den schwedischen Hochlandstätern und den finnischen Seen! Vergessen wir auch dabei die Polen nicht, die der nach klassischem Neuland verlangenden Musikwelt einen Chopin geschenkt haben, und die Dänen, die den skandinavischen Klangcharakter in ihre Werke eingeführt haben! Welch herrliche Schar, die mit der Innigkeit und Schlichtheit ihres Volksempfindens uns viel näher steht als der Russe oder der Romane, soweit er sich der gallischen Kultur verwandt fühlt . . .“

Verfasser wendet sich ferner gegen das Auftreten von ausübenden Künstlern solcher Staaten, die mit uns im Kampf liegen, in deutschen Konzertsälen. „ . . . Wenn sich das deutsche Publikum noch immer den schädlichen Luxus ausländischer Künstler leisten zu können, so sollen unsere ‚Konzertdirektionen und Konzertagenturen‘ von selbst diesen ungebetenen Gästen die Türe weisen, und wenn diese an sich löblichen Anstalten nicht den Mut und die Einsicht dazu haben, so sei der verständige Teil des Publikums so klug, all jenen Konzerten fernzubleiben, in denen ein Virtuos oder eine Sangesgröße jener uns feindlichen Kulturrassen auftritt. Die Presse tue dazu ein übriges. Auch in nationaler Hinsicht muß der Konzertbesucher erst erzogen werden!“

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 35. Jahrgang, Heft 11 bis 13 (5. März bis 2. April 1914). — Heft 11. „Natürliche Tonsysteme.“ Eine mathematisch-musikalische Untersuchung von Lothar Wichmann. — „Die Wiener Volksoper.“ Zum Jubiläum ihres 10jährigen Bestehens. Von L. Andro. „ . . . Fester als zweite Opernhäuser in anderen Städten wurzelt die Volksoper in der Gunst des Wiener Publikums und das ist ihr Glück und hat sie vor allzu ernsten künstlerischen und materiellen Gefahren bewahrt. Auch strenge Kritiker müssen dem Ernst und dem guten Willen Anerkennung zollen, die unter großen Schwierigkeiten hier arbeiten und sich bemüht haben, das ideelle Moment nie ganz aus dem Auge zu lassen, was nicht immer leicht war.“ — „Aus romantischer Zeit.“ Von La Mara. Ungedruckte Briefe von Louis Spohr, Weber, Moritz Hauptmann, Marschner, Reißiger, Julius Benedict und Ferdinand David. — Heft 12. „Aus Italien.“ I: Der parodierte „Parsifal“; II: Der heurige Opernwinter. Von Paul Marsop. — „Ein Gespräch zwischen fünf Musikern im Künstlererholungsheim nach einem Vortrag über die Lehrprüfungsfrage.“ — „Philipp Emanuel Bach.“ Von August Richard. „ . . . Wie den Beinamen des ‚Vaters der Klaviermusik‘ so trägt . . . Philipp Emanuel Bach auch den Ehrentitel des ‚Vaters des deutschen Liedes‘ mit vollem Recht. Verehrte die Mitwelt in ihm hauptsächlich einen ihrer hervorragendsten Musiker und Komponisten und einen ihrer besten Lehrer, so schätzen wir ihn heutzutage in

erster Hinsicht als ein wichtiges und interessantes Bindeglied in der Mitte zwischen der altklassischen und der neueren Epoche der Tonkunst, als einen Künstler, der seine große Aufgabe im vollen Verständnis und Gefühl für ihre hohe verantwortungsvolle Bedeutung in langer, erfolgreicher und treuer Arbeit mustergültig und vorbildlich erfüllt hat und der deshalb unserer bewundernden Verehrung, unseres reichsten, herzlichsten Dankes wert und würdig ist.“ — „Das Arbeitslied.“ Von Hans Wagner. — „Das Wendling-Quartett.“ Von O. K. „... Was die Herren Wendling, Michaelis, Neeter, Saal auszeichnet, ist ebensowenig ein Paradiereisen mit einigen wenigen Repertoire- und Glanzstücken, sondern das von künstlerischem Ernst, von künstlerischer Überzeugung geleitete Streben, der Kammermusik im weitesten Sinne zu dienen. Wendling, einer der eifrigsten Vorkämpfer Regers, bringt Programme, die die Kenntnis der Literatur erweitern und das musikalische Wissen bereichern. Das Quartett hat eine ‚führende‘ Stellung im modernen Musikleben. Diese Künstler erfüllen also wie gesagt noch andere Aufgaben, als bloß einige Meisterwerke vollendet zu spielen...“ — Heft 13. „Eine neue Schubert-Biographie.“ Von Karl Fuchs. Besprechung des Werkes von O. E. Deutsch. — „Schopenhauers und Hanslicks Lehren vom Wesen der Musik.“ Von O. Schnyder. „Beide Theorien sind nicht nur jede in ihrer Art folgerichtig, sie übten auch großen Einfluß aus. Die Lehre des Frankfurter Philosophen gewann die Zustimmung Richard Wagners, und der Anschauung Eduard Hanslicks stand Johannes Brahms nahe; mit der Philosophie Schopenhauers wurde auch dessen Musiklehre Gemeingut der Gebildeten und die vielseitige Wirksamkeit Hanslicks, des Schriftstellers und Lehrers, verschaffte seinen Ansichten ausgedehnte Verbreitung.“ Den „Schwerpunkt der Hanslickschen Leistung“ erblickt Verfasser „in der Erklärung des Wesens der Musik, die sehr weitschichtig gediehen ist, in ihrem Gesamtergebnis aber als falsch betrachtet werden muß.“ „Fällt... die Metaphysik Schopenhauers bei näherer Betrachtung in sich selbst zusammen, so wird durch dieselbe Betrachtung auch seiner metaphysischen Musiktheorie der Boden entzogen. Ist die Behauptung, das Wesen der Welt sei Wille, ein völlig phantastischer Einfall, so muß auch die Behauptung, die Musik sei das Abbild dieses Willens, als Phantasma bezeichnet werden, und der metaphysischen Musiktheorie Schopenhauers kommt zwar die Bedeutung einer die Musik ehrenden Meinung eines phantasievollen Kopfes zu, nicht aber der Wert einer begründeten philosophischen Lehre.“ — „Zur Deutung und Würdigung von Hauseggers Natursymphonie“. Eine Studie von Hans Burkhardt. (Fortsetzung in Heft 15.) — „Ein fürstlicher Marsch-Komponist des 18. Jahrhunderts.“ Von Otto Schmid. Es handelt sich um den bekannten Landgrafen Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt. „... die seltsame Vorliebe Ludwigs IX. für Militärmusik im allgemeinen und Militärmärsche im besonderen [er soll die unglaubliche Zahl von 40000 komponiert haben] wird man doch nicht allein seinen bis zur Einseitigkeit und Schrullenhaftigkeit sich steigernden soldatischen Neigungen zuschreiben dürfen; es scheint, daß man hier tatsächlich auch von nur psychologisch zu erklärenden Wirkungen auf seine Gemütsart wird reden können. Einst, es war im Mai 1755, litt der Landgraf, damals noch Erbprinz und preußischer Regimentskommandeur, wieder heftig an Visionen und Trübsinnsanfällen... Das Einüben eines Marsches auf dem Klavier und dann durch die Regimentsmusik ließ ihn seine Krankheit und alle trüben Visionen vergessen...“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

1. **Robert Staiger:** Benedikt von Watt (Beihfte der Internationalen Musikgesellschaft, 2. Folge, 13. Heft). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914 (Mk. 3.—)

Ein bescheiden erklärendes „oder“ wird dem der Sache Fernerstehenden vom Inhalt des 114 Seiten fassenden Heftes mehr verraten als der stolze Haupttitel. „Ein Beitrag zur Kenntnis des bürgerlichen Meistergesanges um die Wende des 16. Jahrhunderts“ will es sein, was der Verfasser hier emsig zusammengetragen und unter dem Namen des alten Nürnberger Merkers und Sammlers B. von Watt in eine provisorische Einheit gefaßt hat. Es ist ja ein halbwegs toter Arm der Musikgeschichte, das Meistersingertum, ein abgelegenes Eigenbrötlerwinkelchen, aus dem Aufschlüsse von erheblicher Tragweite für das große Ganze nicht zu holen sind. Aber einfach zu übergehen ist es eben auch nicht, und hätte es wirklich nur ein Kuriositätsinteresse als „die ehrliche, ungeschickte, schwerfällige Bemühung“ biederer Handwerker, „etwas Poesie in ihr in steter Prosa gleichförmig hingehendes Leben zu bringen“, wie Ambros es ausdrückt. Münzer hat immerhin auch noch eine neue, geschichtlich fesselnde Seite an den Meisterweisen entdeckt, nämlich auffällige Zusammenhänge mit der kirchlichen Monodie, in älterer Zeit mit dem gregorianischen Choral, in späterer mit dem protestantischen Kirchenlied, — Zusammenhänge, deren Kenntnis Staiger in letztgenannter Hinsicht noch beträchtlich erweitert, — und so mag man denn in einer Zeit, die für so viele wichtige und unwichtige Erscheinungen der Musikgeschichte Spezialisten übrig hat, auch den Hans Sachs und Frauenlob ihre eigene musikalische Geschichtschreibung wünschen. Eine Überschätzung seiner Aufgabe liegt Staiger auch durchaus fern. Er weiß zudem recht wohl, was er vorläufig zu ihrer Lösung tun kann: denn von einer abschließenden Würdigung des Meistergesanges kann heut noch gar keine Rede sein. Verblüffende Schwundelbauten erwarte man darum von der knappen, sachlichen Arbeit nicht. Fundierungsarbeiten sind's, die sie verrichtet; hier wird ein alter Grundstein zurechtgerückt, hier ein neuer gelegt; was aber gemacht wird, wird gut und solide gemacht. Als die wichtigsten Ergebnisse sind wohl anzusprechen die stichhaltig belegte Verengung des Begriffs „Meistergesang“ durch das Merkmal der Silbenzählung im Gegensatz zu den skandierten gemeinen „deutschen Versen und Rittmis“, die überzeugende Klarlegung der freien, oratorischen Rhythmik der späteren Meisterweisen, womit denn Wort und Ton in plausiblen wechselseitigen Verhältnis erscheinen, und endlich der bereits angedeutete Nachweis zahlreicher Fälle von Übernahme „meisterlicher“ Töne in protestantische Gesangbücher des 16. Jahrhunderts. Das Recht, seine Forschungen anstatt mit einem farblosen „Beiträge-“ oder „Studien“-Titel mit dem Namen Benedikt v. Watts zu decken, dem zu weiterer Legitimation auch eine kurze Biographie gewidmet wird, mag man dem Verfasser gern zugestehen, denn die von Watt geschriebenen oder doch mit ihm zusammenhängenden Handschriften sind seine wichtigsten

Quellen, und ihrer ausführlichen Beschreibung ist auch ein besonderes Kapitel gewidmet. Aus diesem Kapitel glaube ich, um von manchen sonstigen interessanten Seitenblicken im Laufe der Untersuchung zu schweigen, noch den Nachweis eines Zusammenhanges von Meistergesang und oratorischer Passion hervorheben zu sollen. Inmitten von Umdichtungen der biblischen Kirchenjahrs-Texte mit jeweiliger Melodieangabe enthält nämlich der Watt-Codex Nürnberg Stadtbibl. Will III 784 eine richtige „Passion / 21. Lieder / von dem vnschuldigen / bitteren leyden und sterben“ usw. (geschrieben 1615). Auch hier wird die künftige Forschung einhaken können, die im übrigen gestrost auf der in ihrem Bereiche sehr schätzenswerten Arbeit weiterbauen und den vom Verfasser selbst zu guter Letzt gewiesenen Wegen folgen darf. Und schon mag man kühn von einer farbenprächtigen, obzwar just musikhistorisch nicht eben epochalen künftigen Geschichte des Meistergesanges träumen, wenn man im Anhang des Staigerschen Büchleins das für spätere Forscher gedachte Verzeichnis aller der frischen pomeranzen-, süßen mayen-, feyelfarben flocken- und braunen herbstweisen, der abgeschiednen viel-fraß-, der gestrafften zinn-, spitzigen trinkschub-, jungen, camel- und sonstigen poetischen und skurrilen Weisenbezeichnungen dieser lebenswürdigen Schusterpoeten durchblättert.

Lucian Kamiński

2. **Otto Nicolais musikalische Aufsätze.**

Herausgegeben von Georg Richard Kruse. Verlag: G. Bosse, Regensburg.

Das Bild, das wir uns von dem lebenswürdigen Komponisten der „Lustigen Weiber“ machten, ergänzen diese kleinen Aufsätze ebenso wie seine früher veröffentlichten Briefe und Tagebücher. Ihr menschlicher Wert ist höher einzuschätzen als gerade ihr musikwissenschaftlicher, wenn auch diese Studien (z. B. die über „Ännchen von Tharau“ und über die Instrumentierung der Rezitative in Mozarts Opern) durchaus einen persönlichen Zuschnitt haben und besonders, wenn sie leicht polemisch sind, auch heute noch gelesen zu werden verdienen. Ein Bild und ein faksimilierter hübscher Brief zieren das Büchlein, das der Herold Nicolaischen Ruhmes, Kruse, mit einer Einleitung versah.

3. **Karl Grunsky:** Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, II. Teil. Sammlung Götschen No. 725. (Mk. 0.90.)

In diesem kleinen, außerordentlich sorgfältig geschriebenen Überblick über die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist eine große Fülle von stofflichem Material geordnet. Diese zweite Auflage ist in all ihren Einzelteilen wesentlich ergänzt und verbessert durch die Verwertung von neueren Einzelstudien und Monographien (z. B. auch der kleinen Handbücher, die von Kretzschmar herausgegeben sind). Trotz einer erdrückenden Wissenschaftlichkeit bleibt der Stil des Büchleins flott anregend. Natürlich ist es nur als Hinleitung zum Selbststudium gedacht. Über die Ursprünge der Symphonie (und die verschiedenen Schulen), das Streichquartett (Haydn!), Instrumentalkonzert (Bachs Söhne) und die Oper (Gluck, Mozart) wird das fundamentale Wichtige scharf herausgehoben und in die Entwicklung folgerichtig eingegliedert. Dr. Kurt Singer

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

4. **Leo Bechler-Bernhard Rahm:** Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente nebst biographischen Skizzen ihrer bedeutendsten Meister. Eine musikgeschichtliche Betrachtung. Anhang: Musikliteratur für Oboe und Englisch Horn (zusammengestellt von Ph. Losch). Verlag: Carl Merseburger, Leipzig 1914. (Mk. 2.40.)

Zu den Büchern, die eine wirkliche Lücke ausfüllen, gehört das vorliegende; in dem Vorwort wird darauf hingewiesen, daß es sich um „die erste Darstellung zur Geschichte der Oboe“ handle. Die Oboe (viele deutsche Komponisten, auch Richard Strauß, schreiben Hoboe — in unserer Zeit des Aufräumens mit entbehrlichen Fremdklängen sollte man auch dem Anklang an der Franzosen Hautbois den Abschied erteilen) — die Oboe, das Symbol der friedlichen Landschaft, in unseren kriegserfüllten Tagen! Für die starke Trompete interessiert man sich augenblicklich mehr — indes der alte Telemann, der Zeitgenosse Bachs, erachtete auch die Oboe als kriegstüchtig, er komponierte nämlich eine „Heldenmusik oder zwölf Märsche auf zwei Oboen oder Violinen“, welch interessante Tat übrigens in dem vorliegenden Opus nicht gebucht wurde, was dem Werte desselben jedoch keinen Abbruch tut, denn an geschichtlichem und anderem Wissenswerten birgt das von Rahm begonnene und von Bechler beendete Werk Reichliches. Wir begleiten die Oboe von ihrem Ursprungslande Indien nach China, Japan, Arabien, Persien, Griechenland, Rom usw. bis in die neueste Zeit. Mit all ihren Abarten werden wir vertraut gemacht, besondere Aufmerksamkeit wird der Oboe d'amour, dem Englischhorn (mein Aufsatz „Das englische Horn“ in der Neuen Militärmusikztg. 1906, 44—45 ist den Autoren entgangen), dem Heckelphon, dem Pikkolo-Heckelphon und der Tristan-Schalmei geschenkt. Die besten Künstler des Instrumentes werden biographisch skizziert. Zahlreiche wichtige Notenbeispiele in Partitur dienen trefflich zur „Belebung“, zur unmittelbaren Belehrung des Ohres (Liszt, Rich. Strauß und andere Moderne hätten hier jedoch nicht mit Stillschweigen übergangen werden dürfen). Mit beachtenswertem Fleiß ist die Musikliteratur für Oboe und Englischhorn von Losch zusammengestellt, 30 Seiten umfaßt dieser Anhang. Mozarts Divertimenti für je zwei Oboen, Klarinetten, Englischhörner, Hörner und Fagotte fehlen daselbst, eine Folge des Irrtums der anderen Autoren, die auf Seite 84 sagen: „Von Mozart ist das Englischhorn nicht verwendet worden.“ Mozarts Concertante nach dem Hornquintett für Englischhorn fehlt natürlich ebenfalls. Leichter ist das Vergessen der Kompositionen für Oboe von Jos. Stuntz (Konzert), Max Laurischkus (Sonate), Max Scherber (viersätzige Serenade für Oboe, Klavier und Baßklarinette) u. a. zu verschmerzen.

Franz Dubitzky

5. **John Petrie Dunn:** Das Geheimnis der Handführung beim Klavierspiel. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Was hier geboten wird, ist nicht nur ohne Wert, sondern muß sogar als schädlich für jeden der Kritik nicht fähigen Leser bezeichnet werden. Dieser Versuch zur Beschreibung der Bewegungsvorgänge beim Klavierspiel zeugt von erschreckender Unfähigkeit zum Beobachten. Nur

ein Beispiel (S. 1). Der Verfasser hält das Gehen für eine „angeborene Fähigkeit“. Fast jede Seite bringt ähnliche „Beobachtungen“. Auf die einschlägige Literatur der letzten Jahre wird kein Bezug genommen, was man freilich bei dem, der ein Geheimnis entdeckt zu haben glaubt, verstehen wird. Der höchst unsachliche Eindruck dieser Arbeit wird verstärkt, indem der in weitesten Kreisen unbekannte Verfasser es für nötig hielt, sein Bildnis dem Buche voranzustellen.

Hermann Wetzell

MUSIKALIEN

6. **Claudio Monteverde:** Messa. Mise en partition par Antonio Tirabassi. Préface de Charles Van den Borren. Verlag: Breitkopf & Härtel, Brüssel. (Fr. 5.—.)

Ein kleines Chorwerk von feinsten Arbeit und süßester Melodik. So sehr wir uns auch oft allerlei einreden müssen, wenn wir ältere Werke in einer modernen Rekonstruktion oder in der Originalfassung hören — hier werden wir uns reinem, ebenso naivem wie künstlerischem Genuß hingeben können, und oft, wie im Benedictus, werden wir tatsächlich (wenn wir das edle Werkchen in einer vollkommenen Ausführung vernehmen sollten) einem Engelchor zu lauschen glauben. Wie da je zwei Stimmen — Baß und Tenor, Alt und Sopran — einander mit dem entzückenden Lobgesang folgen, bis unmittelbar darauf der Baß das Thema in der Verlängerung bringt, das ist in seiner lieblichen Klangschönheit einfach wunderbar. Und die größte Überraschung bietet sich dar im Crucifixus. Da erleben wir den Neueren Monteverdi in der kühn-modernen, stilisierten Auslegung eines Textes, daß wir verstehen, wie dieser Meister als ein Wagner seiner Zeit gelten konnte. Dazu kommt, daß diese für jene Tage unerhörten Klangfolgen trotz allem von einer unüberbietbaren Keuschheit sind. Hier sollte man lernen, wie auch das Gewagteste in klassischem Stil dargereicht werden kann. — Dem feinsinnigen Bearbeiter und dem gelehrten Verfasser der ausführlichen, psychologisch wie musikalisch sich verbreitenden Einleitung gebührt für diese Gabe zunächst der Dank der Kenner. Möchten diese bald für eine Vorführung des nicht zu schwer aufführbaren Werkes Sorge tragen.

7. **Ludwig Rottenberg:** Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (je Mk. 1.20.)

Das ist wieder einmal ein natürlicher echter Komponist, einer jener, die, man kann sagen mit der Liebe des Dilettanten an ihre Produkte herangehen. Weil nur dieser oder der große Künstler demjenigen seine momentan stärkste Kraft widmet, das ihm auch innerlich am meisten zu schaffen macht. Rottenberg denkt nicht erst nach, ob er neu oder alt schreibe, er nimmt alles mit, was ihm die Moderne gibt, aber im ganzen bleibt er melodisch, wie etwa Schubert, mit dem er einige Verwandtschaft aufweist. Das Besondere seiner Natur ist, daß er Inhalt und Gehalt eines Gedichtes sofort und eindeutig erfaßt, und daß er imstande ist, ein Lied organisch anzulegen und es ungebrochen zu Ende zu führen. Dieses Lob kann ihm zwar nicht immer, aber doch oft gezollt werden. So

schon in einigen seiner Heine-Lieder. Ich nenne: „Andere beten zur Madonne“, „Das Herz ist mir bedrückt“, „In mein gar zu dunkles Leben“, „Das ist ein schlechtes Wetter“ und mit Nachdruck „Warum sind denn die Rosen so blaß“. Viele Dinge, die bei neueren Komponisten höchst auffällig und wichtig sich geben, wie z. B. schneller und aparter Taktwechsel oder sehr freie Behandlung von Einzelheiten, machen bei Rottenberg eine ganz natürliche Figur. Vorzüglich versteht er es, symbolisch durch irgendeine Kleinigkeit etwas drastisch zu kennzeichnen, so z. B. die Beklommenheit von Kindern, die im Dunkel spielen, die Stimmung eines vom Fenster in den Abend Hinausschauenden oder eines Menschen, der, an einen alten Baum gelehnt, in die Weite träumt. Allerdings geht er auch hier in minutiöser Charakteristik etwas zu weit. Da sind oft zu viele Triller und ähnliches anderes. — Von den Dehmel-Liedern möchte ich das schönste Gedicht „Feierabend“ herausheben. Wie wundervoll markiert die Rechte einen innigen Geigenton am Ende der zweiten Zeile: „Geh nur lieber Tag, freue dich der Nacht“ . . . Sowie der Komponist sich von einer schlechteren Dichtung bestricken läßt, sinkt auch die Vertonung. Das ist, wie in so vielen anderen Stücken, im „Nachtgebet“ der Fall. Man weiß nicht, ob die tiefe Ruh ein Weib personifizieren oder ob sie durch ein solches versinnlicht werden soll. Wie ich überhaupt unausgesetzt auf die Wichtigkeit von guten Texten für den Komponisten hinweise. Rottenberg gehört, wie gesagt, zu den besten „Lyrikern“ unter den heutigen Liedvertonern. — Die drei Rilke-Lieder zeichnen sich, wie es sich bei dieser Gelegenheit gehört, durch eine fließendere Diktion aus. Besonders das „Liebeslied“, das schönste dieser Stücke, gießt ganz wundervoll und leidenschaftlich die Seele der Melodie ins Unendliche aus: „Wie soll ich sie hinheben über dich zu anderen Dingen?“ Die nur schattenhafte Mystik des bekannten Gedichtes „Ernstes Stunde“ jedoch vermag auch Rottenberg nicht zu verdeutlichen. — Für die drei chinesischen Stücke hat sich der Komponist einen eigenen rezitierenden Stil geschaffen. Sie wirken dadurch mehr originell als poetisch. Ich meine poetisch nicht im engen sondern im fernsten Sinne. Vielleicht schadet auch diesen Liedern die etwas unruhige, fliegende Klavierbegleitung. Als das gelungenste der drei Lieder möchte ich das einfachste, „Die geheimnisvolle Flöte“, bezeichnen. Ich will übrigens nicht versäumen, den Komponisten auf die ihm vielleicht unbekannten wörtlichen Übersetzungen von Hans Heilmann hinzuweisen, die scheinbar weniger lyrisch aber desto „chinesischer“ und eindringlicher wirken, so daß auch der Musiker sich zu einer entsprechenden Darstellung getrieben fühlen könnte. — In den Gedichten verschiedener Autoren hindert der Wille, ur-neu zu wirken, das viele vorhandene Schöne, wahrhaftiger und mehr für die Dauer zu gestalten. Hier hat es allerdings der Komponist am schwersten: ein der modernsten Dichtung — George u. a. — oder der schwierigeren, neuen und ewigen Goethes gemäßler Ausdruck soll geschaffen werden. Linie und Stil sollen innegehalten werden, damit ein Kunstwerk zustande komme, — andererseits soll der Ton endgültig

sein. Da ist denn auch nur Weniges wirklich gelungen. „Und hat der Tag all seine Qual“ von Jacobsen, „Worte sterben“ von Dauthendey und immerhin das in seiner Art bedeutende Stück: „Phantasie“ von Goethe. — Eine Aufführung jedoch, die in diesem Falle sehr zu wünschen ist, würde vieles klären, was über Wort und Kritik hinausgeht. Arno Nadel

8. Präludienbuch für die Orgel. Herausgegeben von Fritz Lubrich. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 8.—, geb. Mk. 10.—.)

Mit der Herausgabe eines im Vergleich zu seinem reichen Inhalte wohlfeilen und durch klaren Druck trefflich ausgestatteten Präludienbuches kommen Verleger wie Herausgeber einem in weiten Kreisen der Kirchenorganisten empfundenen Bedürfnisse nach praktisch wirklich brauchbaren, nicht zu umfangreichen, auch dem weniger geübten Organisten zugänglichen Choralvorspielen entgegen. Fast ausnahmslos sind für jeden einzelnen Choral (es ist zunächst an das Schlesische Choralbuch gedacht) mehrere Vorspiele unterschiedlichen Schwierigkeitsgrades und verschiedenen Charakters (im Hinblick auf den ungleichen Stimmungskreis der auf dieselbe Melodie gesungenen Lieder) vorgesehen. Es ist somit jeder Organist in der Lage, ein dem jeweiligen Falle und seinem technischen Können angepaßtes Vorspiel auszuwählen. Die 400 Vorspiele, in der Hauptsache mit cantus firmus, rühren von 96 verschiedenen Komponisten her, teils vergangener Zeiten, teils der Gegenwart. So stammen 18 Nummern von Bach, meist aus dem Orgelbüchlein, als unvergängliche Muster intimer Kunst. Ferner aus älterer Zeit solche von M. G. Fischer, Hesse, Rinck, J. G. Schneider u. a. Demgegenüber ist auch die Arbeit der Zeitgenossen reichlich vertreten. In bereits früher erschienenen Sammlungen ist hier mit kundiger Hand Auslese gehalten, eine große Reihe Vorspiele andererseits eigens neu für das Präludienbuch komponiert worden. Darunter finden sich recht gute, stimmungsvolle Stücke, namentlich von der jüngeren Generation. Für die Gedingenheit des Gebotenen bürgen die bestbekannten Namen eines Claußnitzer, Egidi, Fährmann, Gulbins, Grabert, Karg-Elert, F. Lubrich jun., A. Mendelssohn, O. Thomas, Ph. Wolfrum, wozu noch die Vertreter der jüngeren Komponistengeneration wie H. E. Koch, Hoyer, P. Krause und J. A. Streicher mit sehr beachtenswerten Arbeiten hinzutreten. — Man muß der umsichtigen Redaktion Musikkdirektor Lubrichs nachsagen, daß sie verstanden hat, das bewährte Gut der älteren Choralkunst mit den auf neuzeitlicher Grundlage entstandenen Stimmungsbildern zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen. Das im guten Sinne konservativ, dabei keineswegs einseitig gehaltene Choralbuch empfiehlt sich ob seiner Reichhaltigkeit und Gedingenheit nicht allein für die gottesdienstliche Praxis, sondern auch für den Unterricht als eine vielseitige Muster-sammlung von geschmackbildendem Werte.

9. Bruno Weigl: Orgelkompositionen. op. 9: Vier Vortragsstücke (Präludium. Adagio. Scherzo. Resignation). (Mk. 1.80.) — op. 12: Stimmungsbilder zu den Chorälen: 1. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir. 2. Gott ist mein Lied. 3. O Haupt voll Blut und Wunden. (Mk. 1.50.) — op. 16:

I. Phantasie (B-dur). (Mk. 1.80.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Bruno Weigl, ein Schüler von R. v. Mojsicovics, aus Brünn stammend, scheint nach den uns vorliegenden Proben dazu berufen zu sein, der Orgelmusik für die Zukunft wirklich neue Wege zu weisen und sie selbst mit wertvollen Schätzen zu beschenken. Sind noch in op. 9 hie und da leise Anklänge an Regersche Vorbilder zu erkennen, so erweist er sich bereits in den vielsagenden Stimmungsbildern des op. 12 als eine freie und neuschöpferische Persönlichkeit und nimmt endlich in der B-dur Phantasie einen kraftvollen Flug in verheißungsvolles Neuland. In seinen Choralstimmungsbildern bricht Weigl mit aller Tradition der Choralvorspiele, -variationen oder -phantasieen. Sie sind subjektivster Empfindungsausdruck von ergreifender Tiefe und Gewalt der Sprache für ein persönliches religiöses Erleben. Aus einzelnen charakteristischen Choralzeilen schöpft Weigl sein thematisches Material und läßt daraus Gebilde von reicher Farbkraft und edler Linienführung entstehen. In der Harmonik ist Weigl hervorragend erfinderisch; dabei hat er das Glück, stets ungekünstelt und selbstverständlich zu wirken, was man von den vielen Nachbetern Regers wohl nicht immer behaupten kann. Die künstlerische Reife des Komponisten tritt besonders in dem weisen Haushalten mit den Ausdrucksmitteln zutage: sie stehen in einem wohlthuenden Verhältnis zu dem, was er uns zu sagen hat. Ja, dies wirkt um so mehr, als es niemals plump oder aufdringlich gesagt wird. — Ganz prächtig ist die Phantasie, ein Jung-Siegfrieds-Lied, ein eigenartiges Gemisch von kraftvoller Lebensbejahung, gesunder Sinnenfreude, zarter Sinnigkeit und tragischer Verzichtleistung: in den herbsten, starren Akkordfolgen klingt sie aus. In dem lyrischen Mittelteil treffen wir eine üppige Ganztonharmonik und Melodik, die jedoch mit der Weichlichkeit der Debussy-Schule nichts gemein hat. Die zünftigen Magister strenger Observanz werden ob der harmonischen Kühnheiten Weigls öfters die Köpfe schütteln, bis sich ihnen — vielleicht — die eigentümliche Schönheit dieser Musik erschließt. — Die Darstellung der Weiglschen Werke, insonderheit der „Phantasie“, setzt einen gewandten, nachschaffenden Künstler von feinem Klangsinn und guter Technik voraus. Um den reichen Lohn der hier sich bietenden dankbaren Aufgaben sollte sich kein moderner Orgelkünstler bringen.

10. Paul Krause: Meditationen. Zehn kurze charakteristische Tonstücke für Orgel. op. 20. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (2 Hefte zu Mk. 1.80.)

Wesentlich neue Gesichtspunkte für die Beurteilung des Komponisten ergeben die vorliegenden ansprechenden kleinen Stücke Krauses nicht. Es ist daher auf die Beurteilung seines op. 22, das Stücke ähnlicher Gattung enthält, in Heft 24 Jahrgang XIII hinzuweisen. Sie sind leicht zu erfassen und gut spielbar auch für weniger gewandte Spieler. Hervorzuheben sind No. 5 und 6.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld.

11. Issay Barmas: Tonleiter-Spezialstudien für Violine. — Bearbeitung von Jacob Donts Gradus ad Parnassum für Violine. Verlag: F. E. C. Leuckart Leipzig. Die Idee dieser Tonleiter-Studien ist gut.

Dadurch, daß Tonleitern auf der Geige mit den verschiedensten Fingersätzen geübt und gespielt werden, befreit sich die Hand vom Schema und lernt Schwierigkeiten mühelos überwinden. Ebenso ist es theoretisch nützlich, wenn auch praktisch durchaus überflüssig, wenn der Schüler die Tonleitern mit einem einzelnen Finger spielen kann. Wer aber kann sich in diesem Gewirr von Zahlen und Zeichen bei den Barmas-Studien überhaupt zurechtfinden? An jeder Note sind 2—3—4 Zeichen angebracht (bei den Sprüngen sogar 6)! Diese Unübersichtlichkeit macht das Studium fast unmöglich. Schade, denn es hätten ganz bequem all diese Zutaten auf ein Drittel reduziert werden können. Zumal es sich um Studien für Vorgeschrittelte handelt, denen man doch aus didaktischen Gründen nicht jede kleinste Denkarbeit ersparen soll.

Der klassische Gradus ad Parnassum von Dont, dessen 2., 4., 6. und 7. Band mir vorliegen, ist von Barmas neu herausgegeben und sorgfältig bezeichnet. Um eine „vollständig neue Bearbeitung“, wie der Verlag sagt, handelt es sich dabei keineswegs. Die kleinen Winke, die Barmas vor den einzelnen Studien gibt, charakterisieren das Wesentliche sehr gut. Dankenswert ist auch die Hinzufügung der zwölf Konzertsstudien, die in der Tat kleine Meisterwerke für sich sind. Auch in der neuen Ausgabe werden die Übungen Donts zahllose Verehrer finden und vielen Segen stiften.

12. Josef Erikson: Lyrische Phantasieen für Klavier. op. 8. — Poème tragique. Für Klavier. — Lieder. op. 9, 12, 16. Musikförlaget, Stockholm. (op. 16 Verlag Eikan & Schildknecht, Stockholm.)

In Erikson's Kompositionen spricht ein sicher noch ziemlich junger Musiker zu unserem Ohr, der noch durchaus nicht gelernt hat, Form und Inhalt, Satz und Gedanken zu einheitlichem Werk zu formen. Wir wollen jedem Eigenbrötler seine Extravaganzen verzeihen, wenn ein Wille, zu charakterisieren, in dem Chaos fühlbar wird, wenn aus den Notenköpfen Melodie, aus den Buchstaben Poesie wird. Dazu gehört Phantasie, gehört Sinn für die Schönheit der Gesangslinie und der formellen Gestaltung eines Liedes, eines lyrischen Klavierstückes. Beide Tugenden dürfen auch im Gewande eines Werkes mit ausgesprochen nationalem Kolorit nicht verschwinden. Erikson's Lieder und Klavierkompositionen sind im letzten Grunde deshalb unmusikalisch, weil die Töne, wie aus dunklen, unerkennbaren Tiefen geschöpft, keine Freiheit, keine Natürlichkeit, keine Wärme und keinen zwingenden Klang haben. Wohl finden sich überall Ansätze zu aparten Stimmungen, aber es fehlt die Kraft, sie durchzuhalten. Ich mag nicht entscheiden, ob dieses Manko am Können oder an einer falschen psychischen Einstellung liegt. Gleichviel, Kunstwerke sind nicht zustande gekommen, und es verlohnte nur, ausführlicher darauf hinzuweisen, weil hier, wie so oft in unseren Tagen, ein irregeleitetes Talent falsche Bahnen wandelt, das bei Disziplin und Selbstzucht sehr wohl Brauchbares leisten könnte. Elegie und Intermezzo dürfen als Zeichen solcher Begabung angesehen werden (aus op. 8), ebenso vielleicht noch Nocturne und Jungfer Margits Frühlingslied aus op. 9. Dr. Kurt Singer

OPER

BERLIN: Wir wollen das, was jetzt in der Oper vor sich geht, möglichst bald vergessen. Aus Vaterlandsliebe müssen wir diese vaterländische Kunst innerlich ablehnen, äußerlich ertragen. Das Deutsche Opernhaus besteht; und das ist viel. Ihm alles nachzurechnen ist nicht am Platze. So hatten wir z. B. „Die Meistersinger“, die selbstverständlich den Reigen der Winteraufführungen begannen, schon anders gehört als an diesem Abend. Heinrich Knotte fehlte, Paul Hansen war an seine Stelle gerückt. Ein Vergleich beider Stolzings ist unstatthaft. Die Tüchtigkeit der Gesamtleistung ist natürlich über allen Zweifel erhaben. War hier die ideale Forderung der Zeit befriedigt, so stieg man mit Millöckers aktuell zurechtgestutztem „Feldprediger“ einige Stufen tiefer. Erhaben über Raum und Zeit schwebte die Handlung. Es fiel manchem schwer, im Walzerrhythmus zu empfinden; aber die lebenswürdige Musik schlug alle Bedenken nieder; Julius Lieban, Eduard Schüller, Hertha Stolzenberg, Maria Schneider, Heinz Arensen, Peter Lordmann brachten viel gute Laune auf, und die hübsche Komposition des Direktors Hartmann auf einen Sudermannschen Text tat ein übriges, auch die Fanatiker des Ernstes zu versöhnen. Ziemlich tief führte der letzte Schritt hinab. Humperdincks „Markentenderin“ war im Begriff, kurz nach der Geburt verdientermaßen das Zeitliche zu segnen, als urplötzlich die Kriegsnot sie ins Leben zurückrief. Dieses deutsche Singspiel in zwei Aufzügen reiht Szenen aus den oft gemißbrauchten Freiheitskriegen aneinander; der geschickte, betriebsame Robert Misch, der auch einen Prolog gedichtet hatte und vortrug, versteht sich auf dergleichen. Über Humperdincks Musik heißt es schweigen. Sie hat einen Höhepunkt; und der ist von Johann Strauß. Hertha Stolzenberg war allen voran; Eduard Lichtenstein, Rudolf Laubenthal, Ernst Lehmann und der Schauspieler Adolf Klein machten sich um das Werk verdient. Mit stets gleicher Gewissenhaftigkeit lenkte das Geschick der drei Aufführungen Eduard Mörike.

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater begann die Spielzeit, dem ausdrücklichen Wunsche des Herzogs bei seiner Abreise mit den Truppen gemäß, wie vor den Ferien bestimmt war. Alle Mitglieder erhielten bis zum letzten Bühnenarbeiter ihre Bezüge unverkürzt. Am 1. Oktober änderte sich jedoch das Bild; wie an den meisten deutschen Theatern verloren die Solisten die Hälfte, die Mitglieder des Chors und Ballets den fünften Teil ihres Einkommens, nur die Beamten blieben im vollen Genuß des Gehalts. Die Maßregel traf manchen hart und erregte vielfaches „Schütteln des Kopfes“. Die Oper ist merkwürdigerweise vollzählig bis auf den talentvollen zweiten lyrischen Tenor Carlos Sengstack, einen ehemaligen Offizier, der, durch sieben Kugeln schwer verwundet, in französische Gefangenschaft geschleppt wurde. In der Hofkapelle fehlen nur einige Bläser, die aber, allerdings durch minderwertige Kräfte, aus der großen Zahl feiernder Musiker leicht ersetzt

werden konnten. Während der Ferien erhöhte man das erst vor einigen Jahren mit bedeutenden Kosten tiefer gelegte Orchester und erzielte dadurch, ebenso wie durch vorteilhaftere Gruppierung der Instrumente einen besseren Gesamtklang, eine innigere Verbindung mit der Bühne. Die Oper erfuhr eine völlige Reformation „an Haupt und Gliedern“: für den Direktor Dr. Hans Waag trat Hofrat Richard Franz, für den Hofkapellmeister Richard Hagel Carl Pohlig ein; Kapellmeister Trinius wurde Chordirektor. Neu sind außerdem die hochdramatische Sängerin Berte Schelper aus Frankfurt a. M., die Koloratursängerin Else Hartmann von der Wiener Hofoper; die Soubrette Elly Clerron erhielt in Frieda Weber wieder eine Spezialkollegin, der Heldentenor O. Hagen, der lyrische M. Koegel und der Bariton R. Hedler vervollständigten das Personal, das nach den bisherigen Leistungen zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Der Spielplan mußte natürlich verändert und der ersten Zeit angepaßt werden; Wagner übt die größte Anziehungskraft aus, dazu kommen: „Fidelio“, „Troubadour“, „Waffenschmied“, „Freischütz“ usw. Als zeitgemäß wurde „Der Überfall“ von H. Zöllner nach zwölfjähriger Ruhe neu einstudiert, erregte mit seiner Franktireugeschichte aber mehr Neugierde als tieferes Interesse. Trotz der günstigen äußeren Verhältnisse wird der Achtungserfolg nicht lange vorhalten. Dies Schicksal teilt auch „Die Markentenderin“ von Humperdinck. Der Schluß wurde hier verändert, statt des vorgeschriebenen Liedes: „Was blasen die Trompeten?“ stimmten die Soldaten „Deutschland, Deutschland über alles“ an und rückten die Handlung mit Blüchers Rheinübergang gleichsam in die Gegenwart. Das Publikum erhob sich und fiel jubelnd ein, verschaffte also dem lebenswürdigen, aber herzlich unbedeutenden Werk großen Erfolg, freilich das Sprichwort Lügen strafend: „Ende gut, alles gut“. Augenblicklich wird wöchentlich nur fünfmal gespielt, der Besuch läßt natürlich zu wünschen, lohnt aber immerhin die Anstrengungen der Behörde und Künstlerschaft. Für die nächste Zeit sind vorgesehen: „Rienzi“, „Der Ring des Nibelungen“ im Zusammenhange, „Stradella“, „Die Zauberflöte“ usw.; alles, was an unsere Feinde erinnert, wird selbstverständlich ausgeschlossen.

Ernst Stier

KONZERT

BERLIN: Früher als sonst hat in diesem Winter die Mobilmachung im Konzertsaal ihren Anfang genommen; eine direkte Folge jener anderen, größeren: es handelt sich vorläufig meist um Wohltätigkeitsveranstaltungen zugunsten notleidender Musiker oder zu Zwecken der Kriegsfürsorge überhaupt. Schon jetzt läßt sich sagen, daß die seit Jahren vielbeklagte Überfülle an musikalischen Darbietungen in der Reichshauptstadt durch den Krieg erheblich eingeschränkt wird. Soweit es sich um überflüssige — und wie viele waren das nicht früher! — Vorführungen handelt, bedeutet die Verringerung gewiß keine Einbuße an künstlerischen Werten. Erfreulich bei der Mehrzahl der seitherigen Konzerte ist die rege Teilnahme des Publikums: der beste

Beweis dafür, daß, wem die Musik Herzensbedürfnis und innere Notwendigkeit ist, sie auch in Kriegszeiten nicht missen mag und kann. So erfreute sich auch der anregende Abend, den Leopold Schmidt unter Mitwirkung der Philharmoniker, Frida Hempels und Franz von Vecseys in der neu hergerichteten Philharmonie gab, eines sehr zahlreichen Besuches. Mit zwei Gluckschen Arien und der großen Constanzen-Arie aus der „Entführung“ zeigte Fr. Hempel sich im unbeschränkten Besitz ihrer anerkannten Meisterschaft. Von den Leistungen des Geigers seien besonders der seelenvolle Vortrag des Adagios aus dem Bachschen E-dur Konzert und der letzte Satz des Mendelssohnschen hervorgehoben. Dr. Schmidt bewährte sich nicht bloß als umsichtiger Begleiter, sondern auch mit der „Egmont“-Ouvertüre und besonders mit dem „Meistersinger“-Vorspiel als gewandter, stil-sicherer Dirigent.

Willy Renz

SONDRERSHAUSEN: Durch den Ausbruch des Krieges wurden unsere symphonischen Lohkonzerte jäh abgebrochen, und die viermonatliche Spielzeit ist um die Hälfte verkürzt. Immerhin ist manches Bemerkenswerte zu berichten. In örtlichen Erstaufführungen wurden zwei neue Werke der Teilnahme des Publikums empfohlen. Das eine, Violinkonzert in h-moll op. 75 von Désiré Thomassin, einem Münchner Komponisten, wurde im Vorjahre beim Jenaer Tonkünstlerfest von Felix Berber zum erstenmal gespielt und fand dort günstige Aufnahme. Konzertmeister Ferd. Plümer hier bereitete ihm die zweite Vorführung und errang damit Beifall. Das in jetzt bevorzugter Form einzsätzig gestaltete Werk umschließt mit zwei von den gleichen Themen beherrschten Allegri ein wirkungsvolles Adagio voll Melodie und Figurenschmuck. Der Gegensatz von ernster Grübele

und freudiger Stimmung wird durch gehaltvolle symphonische Verarbeitung interessant gemacht. Die zweite große Novität, die symphonische Dichtung „Judith“ nach Hebbels gleichnamigem Drama, ist das Werk von Fritz Theil, einem bereits erfolgreichen jungen Magdeburger Komponisten. Hier bildet das Flechtwerk von drei charakteristischen Hauptthemen, den musikalischen Spiegelungen des größtenwahnsinnigen Holofernes, der heroischen Judith und des willensschwachen Ephraim ein wirkungsvolles, klangfarbenreiches Tongewebe, dem das Raunen und Tosen der erregten Volksmenge einen dunkeln Untergrund gibt. Die Komposition gefiel sehr. Weniger Eingang fand eine andre Neuheit, die Sonate für Cello und Klavier in a-moll op. 116 von Max Reger, die freilich dem Harmoniebedürfnis und der Melodienfreude der Hörer auch durchaus nicht entgegenkommt. Nur der das Scherzo vertretende Prestosatz mit langsamerem Mittelteil bietet dem Sinn für Rhythmus und Geschlossenheit des Stils einige Befriedigung. Die Sonate für Violine und Klavier in Es-dur op. 18 von Richard Strauß, die eine bedeutsame Grenze in der schöpferischen Entwicklung des Meisters bezeichnet, und das anmutige Streichquartett in D-dur op. 11 von Tschaikowsky waren wertvolle Gaben eines Kammermusikabends. Ein historisches Kirchenkonzert des Cäcilienvereins unter Musikdirektor Gremels Leitung entfaltete ein würdiges Programm, von Palestrina und Lotti bis Mendelssohn und Liszt reichend. Außer den heimischen Solisten Corbach, Wörl, Plümer, Fischer, Herr und Frau Ludwig u. a. erschien auch ein „Mädchen aus der Fremde“ auf dem Konzertpodium: Irma Seydel aus Boston, eine temperamentvolle und gewandte junge Geigerin.

M. Boltz

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Beilagen dieses Heftes gehören zu dem Artikel von Leopold Hirschberg. Außer dem „Deutschen Freiheitsgesang“ von J. Fürst, den Robert Schumann für vierstimmigen Männerchor gesetzt hat, und der hiermit nach fast siebenjährigem Schlummer durch eine Faksimile-Wiedergabe zum Leben erweckt wird, bieten wir auch eine Reproduktion des reich verzierten Titelblattes des die Schumannsche Komposition enthaltenden Sammelheftes: „Album, Zum Besten des Frauenvereins zur Erwerbung eines vaterländischen Kriegsfahrzeuges“. Alles Nähere über dieses interessante, in keiner Bibliographie erwähnte Album sowie über die Komposition Schumanns und seinen Briefwechsel mit dem Textdichter Fürst findet der Leser in dem Hirschbergischen Aufsatz.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Album

Zum Besten des Frauenvereins

zur Erwerbung eines

VATERLÄNDISCHEN KRIEGSFahrZEUGES

2te Abtheilung

Compositionen für Gesang

von

G. Donizetti, F. Hiller, C. Kreutzer, H. Krüger
C. Loewe, G. Meyerbeer, F. Oelschläger,
R. Schumann, L. Spohr, O. Tiehsen, J. Weifs

Subscr. Pr. 1 Thlr.

Eigenthum der Verleger

Eingetragen ins Vereins Archiv

BERLIN, Breslau u. STETTIN bei ED. BOTE & G. BOCK
(K. B. d. / Hof-Musikhandl. S. M. des Königs u. S. M. des Prinzen Albrecht u. Preuss.)



DEUTSCHER FREIHEITSGESANG.

I. Fürst.

Feurig.


H. Schumann.

Tenore I.  1. 3. Der Sieg ist dein, mein Hel - den - volk! Wer dürf - te dir ihn

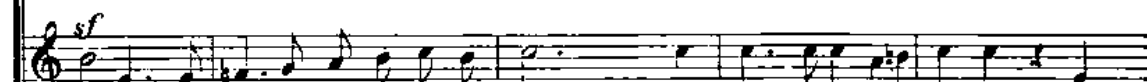
Tenore II.  1. 4. Der Sieg ist dein, mein Hel - den - volk! Wer dürf - te dir ihn

Basso I.  1. 3. Der Sieg ist dein, mein Hel - den - volk! Wer dürf - te dir ihn

Basso II.  1. 4. Der Sieg ist dein, mein Hel - den - volk! Wer dürf - te dir ihn



1. nehmen! Der Ra - ben un - heilkündend Schrei'n wird deinen Flug nicht lähmen. Wir
 2. nehmen! Es wird dein zornentflammter Blick die Wi - der - sa - cher lähmen. Ein
 3. nehmen! Dein Flug ist kühn, doch ist er fest; die Wildheit wirst du zähmen. Dir
 4. nehmen! Dein kräft'ger Arm die Schwachen trägt, die heut' sich selbst noch lähmen. Bald



1. nehmen! Der Ra - ben un - heilkündend Schrei'n wird de - nen Flug nicht lähmen. Wir
 2. nehmen! Es wird dein zorn - ent - flammt' Blick die Wi - der - sa - cher lähmen. Ein
 3. nehmen! Dein Flug ist kühn, doch ist er fest; die Wildheit wirst du zähmen. Dir
 4. nehmen! Dein kräft'ger Arm die Schwachen trägt, die heut' sich selbst noch lähmen. Bald



1. nehmen! Der Ra - ben un - heilkündend Schrei'n wird deinen Flug nicht lähmen. Wir
 2. nehmen! Es wird dein zorn - ent - flammt' Blick die Wi - der - sa - cher lähmen. Ein
 3. nehmen! Dein Flug ist kühn, doch ist er fest; die Wildheit wirst du zähmen. Dir
 4. nehmen! Dein kräft'ger Arm die Schwachen trägt, die heut' sich selbst noch lähmen. Bald



1. nehmen! Der Ra - ben un - heilkündend Schrei'n wird deinen Flug nicht lähmen. Wir
 2. nehmen! Es wird dein zorn - ent - flammt' Blick die Wi - der - sa - cher lähmen. Ein
 3. nehmen! Dein Flug ist kühn, doch ist er fest; die Wildheit wirst du zähmen. Dir
 4. nehmen! Dein kräft'ger Arm die Schwachen trägt, die heut' sich selbst noch lähmen. Bald

Eigentum der Verleger.

B. R. B. 1547. Berlin, Breslau, Stettin bei Ed. Hofe & C. Koch.

stehen all' für einen Mann! der deutsche Aar steigt Himm' an! Weh dem, der heut noch wähnen
 Ju-bel-ruf erfüllt die Luft, die al-te Weisheit geht zur Gruft, und lässt nicht ein-mal Mo-der-
 ist der Taumel ja verhasst, die Freiheit un-ser neu-er Gast, du hast ihn wür-dig auf-ge-
 giebt's dan-Keinen, der da zagt, und Al-len neu-es Le-ben tagt, ob de-nen Deutschlands Bän-ner

stehen all' für einen Mann! der deutsche Aar steigt Himm' an! Weh dem, der heut noch wähnen
 Ju-bel-ruf erfüllt die Luft, die al-te Weisheit geht zur Gruft, und lässt nicht ein-mal Mo-der-
 ist der Taumel ja verhasst, die Freiheit un-ser neu-er Gast, du hast ihn wür-dig auf-ge-
 giebt's dan-Keinen, der da zagt, und Al-len neu-es Le-ben tagt, ob de-nen Deutschlands Bän-ner

stehen all' für einen Mann! der deutsche Aar steigt Himm' an! Weh dem, der heut noch wähnen
 Ju-bel-ruf erfüllt die Luft, die al-te Weisheit geht zur Gruft, und lässt nicht ein-mal Mo-der-
 ist der Taumel ja verhasst, die Freiheit un-ser neu-er Gast, du hast ihn wür-dig auf-ge-
 giebt's dan-Keinen, der da zagt, und Al-len neu-es Le-ben tagt, ob de-nen Deutschlands Bän-ner

stehen all' für einen Mann! der deutsche Aar steigt Himm' an! Weh dem, der heut noch wähnen kann, zum
 Ju-bel-ruf erfüllt die Luft, die al-te Weisheit geht zur Gruft, und lässt nicht ein-mal Mo-der-duft, sie
 ist der Taumel ja verhasst, die Freiheit un-ser neu-er Gast, du hast ihn wür-dig auf-ge-fasst und
 giebt's dan-Keinen, der da zagt, und Al-len neu-es Le-ben tagt, ob de-nen Deutschlands Bän-ner ragt. Du

kann, zum Hausthier! ihn zu zähmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 duft, sie war ein lee-er Schemen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 fasst und weisst ihn auf-zu-nehmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 ragt. Du wirst sie All' aufnehmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!

kann, zum Hausthier! ihn zu zähmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 duft, sie war ein lee-er Schemen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 fasst und weisst ihn auf-zu-nehmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 ragt. Du wirst sie All' aufnehmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!

kann, zum Hausthier! ihn zu zähmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 duft, sie war ein lee-er Schemen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 fasst und weisst ihn auf-zu-nehmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
 ragt. Du wirst sie v. All' aufnehmen! Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!

Hausthier, zum Hausthier! ihn zu zähmen! Dein ist der Sieg, ist der Sieg!
 war, sie war ein lee-er Schemen! Dein ist der Sieg, ist der Sieg!
 weisst ihn, und weisst ihn auf-zu-nehmen! Dein ist der Sieg, ist der Sieg!
 wirst sie, du wirst sie All' aufnehmen! Dein ist der Sieg, ist der Sieg!

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 3 · ERSTES NOVEMBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.



Beethoven

INHALT DES 1. NOVEMBER-HEFTES

ADOLF WEISSMANN: Musik und Krieg

WALTHER VETTER: Sinfonia eroica. Betrachtungen über Beethovens Ethik

OTTO ERHARDT: Zur Gestaltung des deutschen Opernspielplans

MAX UNGER: Alexander Winterberger †

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Fachzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Carl Robert Blum, Kurt Singer, Hermann Wetzel

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Leipzig

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Beethoven, nach dem Gemälde von Willibrord Joseph Mähler (1804/05); Anfang des Kyrie aus der Missa Solemnis von Beethoven; Kanon „Eine feste Burg ist unser Gott“ von Beethoven

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

MUSIK UND KRIEG

VON PROF. DR. ADOLF WEISSMANN IN BERLIN

Das Ereignis machte den Künstler stumm. Unter dem Strich hatte er gesucht, was nach seinem Sinn Europas Geschicke bestimmte. Wohl mochte auch ihm gelegentlich die Erkenntnis aufgedämmert sein, daß schwarzes Gewölk sich zusammenzog. Aber das Schreckgespenst des Krieges, das dem Betrachter nüchterner Tatsachen seit einem Jahrzehnt immer häufiger erschien, war vor ihm nur aufgetaucht, um sofort wieder zu versinken. Den Musiker aus seinem Nebel aufzustören, vermochte es nicht. Wohl gab es einige unter den Tonkünstlern, Großindustrielle und Großgrundbesitzer, die Kurszettel und Notenpapier unter einen Hut brachten und darum die Zusammenhänge zwischen der Weltlage und ihrer lebensfreudigen Persönlichkeit sehr wohl erkannten. Aber gerade die besten unter den Musikern hatten sich in idealer Selbstsucht so gänzlich auf sich selbst zurückgezogen, daß sie das von vielen längst Erwartete in des Wortes eigentlichster Bedeutung wie ein Blitzstrahl aus heiterem Himmel traf.

Auf die Stummheit folgte bei einigen der Versuch, in ihrer Sprache zu reden und sich zu dem Geschehenen in Beziehung zu setzen. Dreiklangmusik erscholl aus dem Munde derer, die sonst auch vor den verwegenen Dingen nicht zurückschrecken. Die Besten hätten nur lallen können und blieben darum stumm. Andere zogen in den Krieg; nicht eben viele. Wir folgen ihnen mit Ängsten.

Den Riß durch die europäische Kultur, den dieser Weltkrieg schafft, voll abzuschätzen, ist die Stunde längst noch nicht gekommen. Daß das Kulturgewissen schlägt, wird am klarsten durch die häufige Wiederkehr des Wortes „Kultur“ in den Kriegsberichten bewiesen. Ja, wir sehen, daß Kulturheuchelei gegen den kriegerischen Fortschritt mobil macht. Gleichviel, wir sind zu weit gelangt, um die Besinnung für lange Zeit ausschalten zu können. Noch während der Verneinung aller Kulturwerte mit den Mitteln künstlerisch gestalteter Brutalität fühlen wir Zurückbleibende die Verpflichtung, uns über die Veränderungen in uns selbst Rechenschaft zu geben und am Aufbau der Kunst mitzuhelfen. Und dies um so mehr, als ja Musik die einzige unter ihren Schwestern ist, die den Krieg in allen seinen Phasen geleitet, Kriegshilfe leistet, alle Stimmungen auf den letzten Ausdruck bringt und auch nach dem Friedensschluß zuerst wieder aufleben wird.

Daß jedermann sich zu dem riesengroßen Stück Geschichte, das geworden ist und noch wird, in ein inneres Verhältnis setzt, scheint selbstverständlich. Aber, Hand aufs Herz, wie schwer fällt das dem Musiker! Nicht umsonst mißglückt ihm der Versuch, schlagkräftig, doch nicht banal zu sein. Wo laufen die Fäden zwischen ihm und den wuchtigen Tatsachen?

Urplötzlich fühlt er den Boden, auf dem er stand, unter sich schwanken; begreift er, daß das, was ihm Lebensinhalt bedeutet, nur ein Ausschnitt aus dem Weben der Zeit ist. Begreift er's wirklich? Bewußt wird ihm nur die Erschütterung seines bürgerlichen Daseins, das ohnehin im Durchschnitt nicht allzu gesichert schien. Nun aber droht es zusammenzubrechen. Nun muß er den Weg zum Allerweltlichen, Allzumenschlichen zurücktasten. Und ist trostlos.

Seltsam: der Krieg kann die Musik nicht entbehren, und doch ist Kunstmusik dem Kriege fern und feindlich. Wenn dem so ist, dann fragt es sich, ob er am Tonkünstler auch die Heilkraft bewähren kann, die man ihm für die gesamte Menschheit zuschreibt. Eine solche Betrachtung aber ist des Augenblicks, da wir alle den Atem anhalten, würdig; sie kann zu einer fruchtbaren Nachprüfung der Kulturwerte führen.

Von der reinigenden, läuternden Kraft des Krieges ist viel die Rede. Diese Überzeugung geht aus einer teleologischen Auffassung der Welt hervor. Eine geistige Oberschicht des Europäertums bekennt sich nicht zu ihr. Sie sieht im Krieg ein elementares Ereignis, dessen Schrecken durch den wiedererwachten Gemeinsinn zwar gedeckt, aber nicht gemildert werden. Seine Wirkungen sind furchtbar und so kulturwidrig, daß auch unentwegte Kulturspitzen ihr Gleichgewicht verlieren; aber seine zufälligen Nebenwirkungen können heilsam sein.

Der echte schöpferische Musiker also weiß sich mit der geistigen Oberschicht Europas eins in der Abneigung gegen den Krieg. Aber er rückt noch weiter jenseits der brutalen Wirklichkeit. Der Tonkünstler ist im Laufe der Geschichte zu einem völlig unpolitischen Wesen geworden; er ist gesetzlos, anarchisch, bleibt aber unter dem Schutze seiner unüberwachbaren Kunst straflos. Er tut ja auch nichts gegen den Staat, er vernachlässigt ihn nur, entzieht ihm seine Kraft. Und wenn die Klage über mangelndes politisches Interesse alle Künstler trifft, ihm gilt sie in erster Linie. Alle Gehirnmenschen verlangsamen den Schritt vom Kopf zur Hand. Sie werden ganz natürlich feige. Viele unter ihnen suchen aber das Verhältnis zwischen körperlicher und geistiger Kraft zu regeln. Selbst Künstler wollen es. Nur der Musiker verlegt, weil keine Wirklichkeit ihn als Künstler unmittelbar bestimmt, den Schauplatz seiner Tätigkeit ganz in das Nervensystem, vergißt seine Kraft zu stählen, wird entschlußunfähig und staatsfremd. Ohr und Gehirn streiken schon in Friedenszeiten gegen jedes Geräusch. (Gegen jedes unorganisierte; denn der wohlgeordnete Schlachtenlärm in Straußens „Heldenleben“ ist kaum zu überbieten und trifft doch meist auf genügend abgehärtete Ohren.) Die Geräuschempfindlichkeit, der verfeinerte Klangsinn, wird des Musikers Verderben im Kriege, zumal in dem gegenwärtigen, der mit unerbittlicher Grausamkeit außer seinen gesteigerten Schrecken Getöse auf Getöse häuft.

Überzeugte Ethiker und unverbesserliche Teleologen werden daraus den Schluß ziehen, daß man Musik nüchterner betreiben, oder daß man sie ganz abschaffen müsse. Andere werden Chopin fallen lassen, dagegen auf Richard Wagner hinweisen, der (denken sie) ein Mann der Tat, ja ein Mann der politischen Tat gewesen sei. Noch andere werden sagen: Die Kunst muß mit dem Leben in Einklang stehen, die Musik darf sich nicht abseits halten. Und sie werden diesen Krieg segnen, weil er die Verirrte wieder auf den rechten Weg führe.

Wie vermag die Musik den Auftakt zur Schlacht zu geben? Sie gewinnt diese Kraft aus dem Viervierteltakt, aus dem packenden, ungebrochenen Marschrhythmus. Ungebrochen bleibt er, weil einfachste harmonische Verhältnisse ihn beschwingen. Solche Musik ist unnervös, undurchkreuzt, sie spiegelt den durch Bedenken nicht gehemmten Entschluß wieder, sie ist ein Sinnbild des Mutes: Blech und Trommelwirbel sind ihre natürliche Ergänzung und Steigerung. Sie steht im nächsten Zusammenhang mit dem Urleben, ihr Rhythmus ist ihm abgelauscht.

Warum sind wir dieser Musik der forschen Tat, die auch das Grausamste unter ihren schützenden Mantel nimmt, so fern? Haben wir mutwillig jede Beziehung zu ihr aufgegeben, haben wir uns ohne Notwendigkeit der Entschlußkraft beraubt?

Die Zusammenhänge sind scheinbar da. Das Bülowsche Wort: „Im Anfang war der Rhythmus“ weist uns auf sie zurück. Und doch: es besteht ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen dieser Musik und der anderen, zu der wir uns bekennen. Der Abstand zwischen beiden ist so weit wie der zwischen Kultur und Unkultur. So weit, daß wir jede seelische Gemeinschaft mit den Vertretern und Liebhabern jener unverzweigten, frisch-fröhlichen Musik ablehnen. Wir haben uns gewöhnt, einen Menschen, der nur sie pflegt und kennt, als schlechthin unmusikalisch zu bezeichnen. Wir verhehlen uns nicht, daß ein Mensch dieser Art ohne innere Hemmungen, ja, mit Begeisterung an der Politik tätigen Anteil nehmen kann. Die Zeltersche Liedertafel, die ernste Männer zu fröhlichem Singen zusammenschloß, war den Freiheitskriegen und den durch sie geweckten Empfindungen gemäß. Sie atmete den altpreußischen Geist der Einfachheit. Sie sprach die selbstlose, unpersönliche Hingabe an eine Idee aus. Ihre Frucht, der Männergesang, ist künstlerisch um so begrenzter, als er der absichtsvollste Ausdruck des männlichen Gemeinschaftsgefühls ist. Nun gilt er, an Umfang gewachsen, längst dem größeren Deutschland. Nichts natürlicher, als daß er von allerhöchster Stelle geschützt und gefördert wird; denn nirgends versinnbildlicht sich der Wille zum Siege stärker als in ihm. Gemildert wird das Frisch-Fröhliche durch das Gemütvolle, das im deutschen Volkslied liegt. Kraft und Gemüt, die Quellen deutschen Volkstums, sind in ihm eingeschlossen. Man kann es

nicht hoch genug schätzen. Aber alle Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel des Männergesanges hat nur seine Grenzen geoffenbart; schon die Beschränkung der Klangfarbe weist seelische Zwischenstufen zurück. Im Kunstmusiker aber hat sich die Abneigung gegen alle „Liedertafelei“ im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts so sehr gesteigert, daß nur wenige Schaffende ersten Ranges zu dieser Kunstform greifen. Künstlerisches und Staatsbürgerliches liegen hier im Streite, und diesem gehört schließlich der Sieg. Manche, die wie Hegar den Wall des Herkommens zu durchbrechen, den Grundton durch Feinheit zu trüben versuchten, sehen bei besonderen Anlässen ihre Schlagkraft angezweifelt. Es gibt seelisch unbelastete Handwerker, die besser zielen und treffen.

Kurz: der Männergesang, die Musik, die ungebrochene Kraft und Gemüt ausdrückt, alles Weibliche und Weichliche fernhält, bereitet die politische Tat vor, läßt die Nervenkraft ungeschmälert, entflammt die Begeisterung. Er ist in seinem Kern deutsch und von allen germanischen Völkern als treibendes Element erkannt worden. Noch immer gehört ihm die Liebe des Bürgerstandes, und auch die Frau, ans Gehorchen gewöhnt und voll Bewunderung für Manneszucht und Kraft, beugt sich vor ihm.

Täuschen wir uns nicht: mit diesem Kunstideal, mit der breiten Schicht der Bevölkerung, die es pflegt, werden deutsche Siege erfochten. Solange es unangetastet bleibt, haben wir noch einen tatkräftigen, opferfreudigen Mittelstand.

Was den Liedertafeln fehlt, ist musikalische Phantasie. Sie ist Hebel höherer Kunst und zugleich Feindin des Staatsbürgerlichen. Sie gibt uns die Wonnen der Kultur und schwächt zugleich unsere Tatkraft. Der junge Beethoven fand in Berlin Sentimentalität, aber keine Phantasie. Und der urdeutsche Johann Sebastian Bach mit seinem wundervollen Ethos, mit seinem unerschütterlichen künstlerischen Zuchtgefühl hob die Choräle seiner Passionen durch verzweigte Stimmführung über bloße Volksgesänge empor, durchtränkte sie mit Stimmung. Beide, Bach und Beethoven, haben sich erst spät in die Herzen der Volksgenossen gesenkt. Als das geschah, begann die Musik viele der politischen Tat zu entfremden. Denn indes hatte die Romantik von uns Besitz ergriffen. Sie brachte ein dichterisches Sehnen, das Form und Inhalt der Tonkunst wandelte. Sie störte die menschliche Innenharmonie noch stärker, als es Musik in den Auserwählten schon vorher getan hatte. Die „Stimmung“ brach den Menschen entzwei. Das Verzweigte wurde zum Selbstverständlichen, das Geradlinige, die Tat Beflügelnde, wurde verdrängt und reichte eben noch für den Schaffensdrang hin. Die Gesundheit des Musikers, die immer etwas Zweifelhaftes war, wurde von den Nerven bedroht. Sehnsüchtig suchte die Phantasie die fernsten Harmonieen auf, rastlos schuf sie die mannigfaltigsten rhythmischen Formen. Skelett und Nerven der Musik verfeinerten und schwächten sich. Hastendes

Vorwärtsdrängen, Neigung zum Halbschritt, unaufgelöste Gegenklänge verkündeten die innere Entwurzelung; Synkopen, Taktwidrigkeiten, Rubati bezeugten schöne seelische Hemmungen des rhythmischen Willens. Polyharmonik und Polyrhythmik waren die Frucht einer auch von außen her gespeisten Romantik, und der alte Bau war erschüttert. Der letzte romantische Beethoven hatte uns den Zwiespalt zwischen dem Dichter und dem Tatmenschen (der in seiner „Schlacht von Vittoria“ dem weltgeschichtlichen Augenblick mit höchster Gegenständlichkeit ein Opfer gebracht hatte) so recht geoffenbart. Denn der Freudensang, den er im letzten Satz der „Neunten“ schuf, ein Zugeständnis an die Millionen, eine Umarmung des Volkes, ist zugleich ein künstlerischer Abstieg. Und es ist bezeichnend, daß die Volkstümlichkeit der „Neunten“ eben auf dem beruht, was Blutsverwandtschaft mit dem Geist der Liedertafel zeigt.

Mit dem Beginn der musikalischen Romantik scheiden sich noch schärfer die Wege zwischen Musik und Masse, zwischen Musik und Politik, zwischen Musik und Krieg. Denn ist schon jeder echte Musiker Romantiker und darum unbürgerlich, so hätte die Verbreitung romantischen Geistes notwendig ein allgemeines Herabsinken der Tatkraft herbeiführen müssen. Ein Robert Schumann schmeichelte dem deutschen Hang zum Träumen und zum Empfindsamen und fing deutsche Bürgerstubenpoesie in Musik auf. War er trotz alledem nicht ein Einsamer? Und hatte es nicht schon Carl Maria v. Weber erleben müssen, daß seine Bühnenschöpfungen durch ihre deutsche Absicht, nicht durch ihr innerstes romantisches Wesen siegten? Nein, zum Glück für eine deutsche Zukunft war die den Willen zur Tat bindende Romantik nur ein Sonderrecht weniger, die den deutschen Geist in höchster Verfeinerung in sich bargen und zurückstrahlten. Sie konnten und durften den Geist der Liedertafel in der großen Masse nicht bannen. Sie durften und mußten mit jener echt deutschen Sammlung, mit der echt deutschen Neigung zu kontrapunktischer Tiefe immer mehr Unbürgerliches, Kriegsfeindliches schaffen.

Dieser Weg mündet in Richard Wagner. Man wird den Barrikadenkämpfer von 1848 als einen Tatmenschen rühmen und meinen, daß hier zum ersten Male wieder ein Kind der Romantik nicht im willenslosen Träumen aufging. Und sicher lebte in ihm der urdeutsche Rhythmus, der in der Marschmusik schwingt und die erste rauhe, kriegerische Tat mitzeugte. Aber er verflüchtigt sich vor der Neuromantik eines Nervenmenschen, der bei allerdeutscher Richtung auch Fremdes in seine Kunst aufnahm. Farbe und Stimmung sind die Eroberung seiner Musik, die in seinen echten Verehrern und Nachempfíndern den Willen zur Tat untergrub. Und er selbst hatte nur den eisernen Willen des Großen, sich allen Hemmnissen zum Trotz durchzusetzen. Das war dieselbe Kraft, die seinen Rhythmus gebar. Aber sie genügte nur für die politische Rede, nicht für

die politische Tat. Ihm gegenüber wirkt der Verdi der vierziger Jahre des verflissenen Säkulums wie ein musikalischer Volksauführer. Selbst die urdeutsche Absicht der „Meistersinger“ wird von der Stimmung des dichterischen, erotisch bewegten Nervenmenschen durchkreuzt. Die Handlung wird motiviert und verzögert. Neue Hemmungen werden geschaffen. Die Glieder des Klangkörpers werden vermenschlicht, Seele und Sinnlichkeit gehoben, kleine Rhythmen, Willensregungen leitmotivisch gegen- und nebeneinander hergetrieben. Und im „Tristan“, der höchsten Blüte seiner Kunst, weicht der Rhythmus dem Vorhalt, hat tatkfremde Stimmung das Spiel gewonnen.

Zum Glück wurde der Wagner des „Tristan“ damals noch von wenigen verstanden. Der Krieg von 1870 fand ein kräftiges Geschlecht. Aber es wäre unrichtig, zu sagen, daß mit Richard Wagners Geist deutsche Siege erfochten wurden. Er wirkte später. Er leitete mit all seinen herrlichen Eroberungen, mit Farbe und Stimmung eine Ära der Verweichlichung ein, weil nie ein Künstler so ahnungsvoll wie er dem Sehnen einer nicht mehr ganz ideal gerichteten Zeit Ausdruck lieh. Das entwickelte Ichgefühl Wagners griff auf sie über, Handel und Industrie hoben sich, Stimmungsmenschen (wie einst Wagner) hatten gesteigerte Bedürfnisse und konnten sie befriedigen, das musikalische Weltbürgertum gedieh im beschleunigten Weltverkehr. Der Rhythmus, die Tatkraft sank in vielen, und bis tief in eine Oberschicht des Mittelstandes war dieser Mangel an Rhythmus zu spüren.

Die Musik wie die ganze Kunst ging weiter. Richard Wagner war in einer Zeit politischen Schlafes zu riesenhafter Höhe gewachsen; er konnte nach dem Kriege nur ausgenutzt werden. Die Musik, durch ein Programm zunächst mit dem Leben scheinbar stärker verknüpft, zweigte sich mehr und mehr von ihm ab. Dieses hastende Leben hatte ihr nichts zu bieten; es war im Innersten kunstkfremd, weil es aus der vermehrten Machtstellung des Reiches den denkbar größten Nutzen zog. Die mit den anderen Künsten verschwisterte Tonkunst wurde artistisch, das heißt: unendlich verfeinerte Mittel wuchsen über die Idee hinaus, sie gaben sich oft nur um ihrer selbst willen; und sie wurden um so reicher, als die Kunst weltbürgerlicher geworden war. Aber diese Kunst hat über vielfach gegliederten Rhythmen den kräftigen Urrhythmus, die starken Umrisse verloren; oft hat sie Stimmung, oft ist sie nur Spiel, im ganzen aber ist sie willensschwach, rückgratlos wie die meisten Menschen, die sich zu ihr bekennen. Sie ist eine Sache für sich geworden. Kostbar und kostspielig.

Nun donnert der Weltkrieg von 1914 in diese Stimmung hinein, rüttelt an der Seele des Künstlers, reißt ihn an den Abgrund. Schlimmer, als kühnste Einbildungskraft es je ersonnen, tobt die Furie, weil sie durch eine verfeinerte Welt rast und eine langjährige Spannung von Nerven-

menschen durch einen Gewaltakt löst. Überzeugte Weltbürger, Fürsprecher der geistigen Oberschicht der Völker lallen besinnungslos. Hysterische Schreie durchzucken die Welt. Die Lüge geifert in der Presse. Der Deutsche nur bleibt ruhig und gemessen, nachdem er einmal das Urplötzliche in sich verarbeitet hat. Alle rüsten sich zur Tat oder sind mindestens zur mannhaften Rede bereit.

Wie aber findet den Musiker der Krieg? Er hat den Rhythmus verloren, aber die Fähigkeit zum Aufschwung als Künstler nicht eingebüßt. Sein Wille zur Tat ist da, aber sicher hat er die schwerste Probe zu bestehen, ist er einem Auf und Ab von Stimmung unterworfen, wird er von dem brutalen Schlachtendonner betäubt. Wird der Glaube an Nietzsche ihn aus geistiger Wollust heraus und vorwärts treiben? Kann der Persönlichkeitsmensch zu einer Nummer herabsinken? Vielleicht. Wir Zurückbleibende haben keine Maßstäbe für die anderen, die draußen sind. Auf's tiefste mit erschüttert, suchen wir vergeblich Schicksale mitzuerleben; aber je länger der Krieg sich dehnt, desto mehr scheiden sich unsere Empfindungen. Wir können die ungeheure Suggestion, den hinreißenden Rausch der Kämpfenden nur armselig ahnen und lesen gespannt Telegramme . . .

Man achte die unmittelbaren Folgen des Weltkrieges für unsere Musik nicht gering, aber man überschätze sie nicht. Auch dieses wird vorübergehen. Machtsteigerung und Kunstzuwachs bedingen sich nicht. Wir haben keine große, aber eine feine Kunst. Eine große konnten wir nach dem gewaltigen Aufstieg von 1870 nicht erwarten. Er hat uns eine unerhörte Ausnutzung vorhandener Werte, einen Überfluß an darstellender Kunst beschert. Das entsprach dem Geiste einer handelstüchtigen, technisch hochentwickelten Zeit. Der Kurswert dieser Auchkunst ist gesunken (wie der einer im Übermaß gepflegten, geist- und haltlosen Kritik, die sich als fragwürdige Reklame an sie heftet). Und er wird vorderhand weiter sinken, weil der Zustrom des Auslandes fehlt. Der Bankrott hatte sich längst vorbereitet. Er scheint zunächst vollkommen. Ob er aber eine Zuchtwahl herbeiführt, die nur das Wertvolle erhält, ist mehr als zweifelhaft.

Im musikalischen Schaffen hatten wir Teilerfolge zu verzeichnen. Auch die artistisch verfeinerte Kunst hinterläßt ihre Spuren und ist nicht auszulöschen. Wir werden wieder weitherzig sein. Wir wollen auch auf die Mithilfe der Neufranzosen nicht verzichten. Immer vorausgesetzt, daß wir uns die Kraft zu deutscher Echtheit bewahren. Sie ist durch das Hinauswachsen der Mittel über die auszudrückende Idee erschüttert worden. Die Pose hat den Mangel an Rhythmus, das Fehlen innerer Kraft ersetzt. Die Verfeinerung zu erhalten, den neuen Rhythmus aber zu erobern, daran dachte man schon vorher. Sollte der Krieg diese

Richtung zum Urmusikalischen, Lebendigen beschleunigen, um so besser. Ein Gran davon schwingt ja schon in Richard Strauß; nur ein Gran. Aber gegen alles Simple wollen wir uns wehren. Es wird nicht hochkommen. Schon sahen wir eine Volkskunst anrücken, die Ethos für Schönheit nimmt. Vor ihr, vor der Ansammlung des Gutbürgerlichen in der Kunst, wollen wir auf der Hut sein. Denn Volkskunst treiben, heißt nicht herabsinken, sondern hinaufziehen. Auch wenn es gegen die Tat, gegen den Krieg geht. Wider den Adjektivrausch nebelhafter Schriftsteller, der die Klarheit der Tatsachen trübte, hatte man ja schon Front gemacht. Wollen wir darum die so gewonnene literarische Feinheit, die keimende Lyrik aus der Welt schaffen? Doch gewiß nicht. Aber echt und männlich wollen wir sein. Nicht den Stil um des Stiles willen suchen. Wenn wir es schon vorher wollten, wird uns dieses nicht auszuschaltende Erlebnis des Krieges nur darin bestärken. Den Kritikern vor allem sind Echtheit, Männlichkeit und künstlerische Feinheit zu wünschen.

Welche Welt liegt doch zwischen dem Schreibenden und den Kämpfenden, zwischen der Ruhe des Betrachters und zwischen den brutalen Tatsachen! In jeder Minute geschieht Grausiges, fallen Menschen, werden Werte vernichtet. Wir aber ziehen uns auf eine Insel zurück. Ein Unrecht? Nein. Galt es doch höchst zeitgemäß zu sagen, daß Musik und Krieg, die einander erfremd scheinen, sich an irgend einem Punkte berühren, um auseinander zu streben und sich schließlich zu hassen. Auch die Tonkunst, das fühlen wir, weist zuletzt auf die nun hervorbrechenden Urinstinkte der Menschheit zurück; auch die Muse kann sich, ihr Haupt verhüllend, an der Brutalität aufrichten. Denn wenn wirklich im Anfang der Rhythmus war, so bleibt von ihm noch mehr als von der Harmonie Heil und Zukunft der Musik zu hoffen. Und dann: aus dem Einzelschicksal des leidenden Menschen stieg oft schon Großes auf. Dieser Weltkrieg, ob er uns auch siegreich entläßt, ist Gesamtleiden eines halbreifen Volkes. Er kann, spät vielleicht — denn Musik ist letzte Blüte — herbe, reife Frucht tragen.

SINFONIA EROICA

BETRACHTUNGEN ÜBER BEETHOVENS ETHIK VON
WALTHER VETTER IN HALLE (SAALE)

Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige.“ Ist dieses Wort Beethovens ein verklingender leerer Schall, der flüchtigen Laune eines Augenblickes entsprungen? Fast scheint es so. Denn der Satz kommt vor in einem Briefe, der alles andere, nur kein feierliches Bekenntnis darstellt, in einem Briefe Beethovens an seinen „liebsten Baron Dreckfahrer“ alias Nikolaus Zmeskall von Domanovecz.¹⁾ Und doch kann man gerade aus diesem spontanen brieflichen Erguß mehr herausfühlen als „ausschweifenden Humor“. Beethoven protestiert in launiger Form gegen die Moralpredigten, die ihm Zmeskall offenbar tags zuvor gehalten; er will sich seinen „frohen Mut“ nicht nehmen lassen, der vielleicht einige Spitzen enthielt gegen des „Herrn von Zmeskall Zmeskalität“ und so des „Musikgrafen“ Unmut erregte. Kurzum, Beethoven protestiert gegen das „Zmeskall-Domanovezische Geschwätz“ und beruft sich auf seine Moral. Er weiß es und vertritt es: er zeichnet sich vor anderen aus, seine höhere Kraft ist seine — höhere Moral.

Für jeden Menschen, der ein sittliches Wollen in sich trägt, ist das Leben kein träges Hinschleppen, kein passives Sichgehenlassen, sondern vielmehr Ringen und Kämpfen. Der Mensch ging zurück, der heute weilt, wo er gestern stand. Freilich, der Einsatz ist groß für den, der unaufhaltsam vorwärtsdrängt. Es gilt, seine ganzen Kräfte und alle Gaben zu stellen in Dienst solcher Lebenserhöhung und Lebensveredelung. Der sittliche Mensch kommt mit allem, was er denkt und tut, einen Schritt vorwärts; er kennt keine Zweiteilung seines Ich, er wütet nicht in seinem Berufe, wenn er in seinem Heime liebt. Der lebenbejahende Mensch triumphiert am Ende stets, auch wenn er äußerlich zusammenbrach.

Beethoven pocht auf seine Kraft, die seine Moral ist. Im Bewußtsein dieser Kraft weist er des Freundes Geschwätz zurück. Das Geschick macht es ihm aber nicht immer so leicht; es stellt ihm nicht nur lästige Mahner in den Weg, die sich mit einem Brief abfertigen lassen; Beethovens Moral wird einer schärferen Belastungsprobe unterworfen, er soll seine Kraft beweisen gegenüber der schleichenden Krankheit, die ihn um seine geistige Existenz zu bringen droht: „In dem lustigen Zusammensein der Landleute“ in Beethovens Pastoralsymphonie, an der Stelle, wo die

¹⁾ Vgl. A. W. Thayer, „Ludwig van Beethovens Leben“, 2. Aufl., 2. Bd. S. 115.

Lustigkeit am ungestümsten, wildesten wird und die Aufregung zu ihrer höchsten Höhe steigt, gibt ein geheimnisvoller Ton, wie von fernem Donner, die erste leise Warnung vor dem kommenden Sturme. So auch im Leben unseres Komponisten. In dem Augenblicke seines höchsten Erfolges und Glückes . . ., gerade als er zuerst mit wohlbegründeter Hoffnung auf die edelste Genugtuung, die dem edlen Ehrgeize eines Musikers geboten wird, vorwärtsblicken konnte, da drängte sich ein neues und mißtönendes Element in die Harmonie seines Lebens: die Symptome der herannahenden Taubheit.¹⁾

Es ward ein harter Kampf. Briefe²⁾ Beethovens an Amenda und Wegeler sind beredte Zeugen dafür. Das Heiligenstädter Testament³⁾ wird ein ewig denkwürdiges Dokument bleiben für die Peripetie dieses Dramas: „Dein B. lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufalle ausgesetzt, so daß oft die schönste Blüte dadurch zernichtet und zernickt wird“, „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu“, „Ich habe schon oft mein Dasein verflucht“, „Es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben“—: von welcher seelischen Qual reden diese Worte! Aber gerade diese Briefe, gerade jenes Testament enthalten auch Worte der stolzen und starken Selbstbesinnung: vom Selbstmord hielt „nur sie, die Kunst,“ ihn zurück, und an Wegeler schreibt er die herrlichen Sätze: „Soviel will ich Euch sagen, daß Ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet; nicht [nur] als Künstler sollt Ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt Ihr mich besser, vollkommener finden . . .“

Hier hören wir es klar ausgesprochen, was wir oben als unerläßliche Bedingung für jede Ethik der Lebenserhöhung und Lebensveredelung bezeichnet haben: Beethoven will keine Trennung des Künstlers vom Menschen, seine ganze Persönlichkeit mit all ihrem rein menschlichen Fühlen und Denken und ihrem künstlerischen Wollen und Vermögen strebt nach Vollkommenung, nach Überwindung alles Übels. Das aber heißt so viel wie: Beethoven will Lebenssteigerung im umfassendsten Sinne des Wortes. Und allen nach ihm kommenden Geschlechtern werden die Worte machtvoll in Ohren tönen, die stolzen Worte, mit denen er seinem unerschütterlichen Lebenswillen Ausdruck verleiht: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.“

Das Ohrenleiden bessert sich nicht, geschweige, daß es geschwunden wäre. Aber nach jenem Ausbruch der Verzweiflung im Heiligenstädter Testament widersteht er jeder etwaigen neuen Versuchung, die Waffen zu

¹⁾ Thayer, a. a. O. S. 165.

²⁾ Thayer, a. a. O. S. 268 ff.

³⁾ Thayer, a. a. O. S. 333 ff.

strecken, und er erträgt sein Leben noch fast drei Jahrzehnte. (Jene Dokumente, aus denen zitiert wurde, fallen in die Jahre 1801 und 1802.) Was er als Künstler in diesen Jahrzehnten der Welt gegeben, braucht hier nicht gesagt zu werden. Was er aber gerade in jenen kritischsten Jahren geschaffen, das wollen wir uns einmal etwas näher ansehen, damit wir begreifen, wie er seinen Entschluß wahr machte und dem Schicksal in den Rachen griff —: Beethoven sah den Weg deutlich, der vor ihm lag, er spürte des Geschickes eisernen Griff im Nacken, und da machte er sich auf, ein Streiter und ein Held, und dichtete seine Heldensymphonie, schuf seine Eroica.

Über dieses Werk haben sich natürlich auch schon eine Reihe „Erklärer“ den Kopf zerbrochen. Die Tatsache, daß Beethoven ursprünglich seine Schöpfung Napoleon Bonaparte hat widmen wollen, war doch gar zu ergibig für die Ausdeutung dieser Musik. Und das Wort „Eroica“, das schließlich allein übrig blieb, befruchtete die Phantasie der Beethoven-Interpreten auch noch zur genüge. Man erinnere sich bloß an W. von Lenz' geschmackvolles Programm für Beethovens Dritte Symphonie: „Leben und Tod eines Helden“ (1. Satz), „Das Leichenbegängnis“ (2. Satz), „Waffenstille am Grabe“ (3. Satz), „Das Leichenmahl und Heldenballade“ (Finale), ferner an Czernys geistreiche Behauptung, der „Charakter des Themas und des ganzen ersten Satzes“ sei „naval“, und für Leute, die kein Latein gelernt haben, fügt er gewissenhaft hinzu: „nicht landmilitärisch“. (Wie wohl ein „landmilitärisches“ Thema in Czernys Kopfe ausgesehen haben mag??) — Diese Beispiele ließen sich ad infinitum vermehren.

Wir wollen diesen Erklärern hier keine Konkurrenz machen, sehen also von einer Darstellung des musikalischen Inhaltes des Riesenwerkes ab. Wir stellen vorerst einmal fest: Beethoven hat seine heroische Symphonie in den Jahren 1801—1803 komponiert,¹⁾ und zwar — sehr bezeichnend! — den zweiten Satz (den Trauermarsch) zuerst, und erst später — wohl zuletzt — den ersten Satz. Aus den mitgeteilten schriftlichen Äußerungen kennen wir seine trübe Gemütsstimmung: aus den tiefsten Tiefen seiner Seele mögen ihm daher die Melodien der *marcia funebre* geklungen sein. Aber wie gerade in den Briefen an Wegeler neben verzweifelten Ausbrüchen des Schmerzes Lebenswille und Kampfesmut kraftvoll hervorbrechen, so leuchtet inmitten bittersten Wehes in dieser Trauermusik das wunderklare C-dur *Maggiore* mit seinen zur Sonne strebenden Melodien; man beachte die verschiedenen gleichzeitig erklingenden aufsteigenden Linien (zu denen sogar die gleichmäßige Begleitung der Geigen gehört):

¹⁾ Thayer, a. a. O. S. 422.

1.

Oboe

Flöte

1. Geigen (2. Geigen)

8va bassa.

Bratschen

Violoncelli und Kontrabässe

Die Wirkung dieser Stelle wird ungemein vertieft durch das C-dur, welches in grellem Gegensatz steht zu dem unmittelbar vorhergehenden c-moll. Beethovens letztes und stärkstes Wort galt aber nicht der Wehmut und Verzweiflung, auch redete es nicht von ruhevullem Streben und friedlichem Glück wie dieses Maggiore, sondern es klang kampfesfroh und siegesbewußt: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen“. Ob Beethoven beim ersten Skizzieren der Trauermarschmelodien bereits an eine Heldensymphonie dachte, der er diese Töne einfügen wollte, das wissen wir nicht. (Daß das Thema des Finales ursprünglich nicht als solches erfunden ward, wissen wir sicher.¹⁾) Eines aber steht unumstößlich fest: Die sittliche Kraft seines Entschlusses, dem Geschick zu trotzen, leuchtet erst aus der Symphonie als Gesamtwerk, besonders aber aus ihrem ersten Satze hervor. Daß der Symphoniker Beethoven mit seiner Dritten Symphonie eine neue Welt erobert, weiß heutzutage auch die bescheidenste Musikseele. Aber man fabelt noch zu sehr von sensationellen Dingen wie Napoleon, seiner Kaiserkrönung, von wütendem Zerfetzen des Titelblattes, ja von Seeschlachten und allem möglichen. Das mag alles sehr interessant und spannend sein, wichtiger aber ist jedenfalls die Tatsache, daß die Eroica nicht nur Beethovens Emanzipation darstellt von überkommenen Ansichten darüber, was sich für einen Symphoniker schickt und was nicht, sondern daß diese so neuartige und „überlange“ Heldensymphonie das Abbild des Seelenzustandes ihres Schöpfers ist: mit den mächtigen Klängen dieses Werkes zog Beethoven zu Felde gegen sein Schicksal und rang es nieder. Scheint es nicht wie blutiger Hohn, daß dem größten Musiker, den je die

¹⁾ Vgl. Thayer, a. a. O. S. 231 ff.

Gottheit werden ließ, gerade das Gehör geraubt wurde? Und ist es nicht Beweis übermächtigen Vermögens und unbestechlicher sittlicher Kraft, wenn dieser größte Musiker just in der Epoche seines Lebens die entscheidungsvollste künstlerische Tat vollbringt, in der das Geschick alle Anstalten trifft, ihn zu zermalmen?

Schlagen wir einmal die Partitur der Eroica auf. Forschen wir einmal nach den Spuren, die der Held Beethoven hinterlassen. Untersuchen wir einmal diesen eigentlichen Grundpfeiler des symphonischen Gesamtchaffens Beethovens daraufhin, ob wir die Kraft entdecken, die er seine Moral nennt.

Der Beginn des ersten Satzes der Eroica zeichnet sich durch größte Einfachheit aus, die in den anderen Symphonieen des Meisters kein Beispiel hat. Zwei Dreiklänge künden den Beginn des hehrsten Werkes. Es-dur Symphonie — Es-dur Dreiklänge: keine noch so bescheidene Septime (man denke an den „revolutionären“ Anfang der Ersten!) macht den Klang pikant; brav erfüllen die Akkorde ihre Aufgabe, die Taktschwerpunkte festzustellen. Im Gegensatz zu dieser ostentativen Primitivität der kompositionellen Idee steht die instrumentale Ausführung: das gesamte Orchester, einschließlich der Pauken, beteiligt sich an der Ausführung der beiden Dreiklänge, Geigen und Bratschen in markigen Doppel-, Tripel- und Quadrupel-Griffen. Wir haben also höchste glanzvolle Kraft, gepaart mit besonnener Einfachheit. Sollten solche Eigenschaften in dieser Verbindung nicht typisch sein für — Heldentum? Es versteht sich von selbst, daß beide Akkorde forte zu spielen sind. Nicht fortissimo. Ein solches ist nur für eine gewisse Leidenschaftlichkeit bezeichnend, und davon kann hier, am Anfang aller Ereignisse, natürlich noch keine Rede sein. Gleichwohl mag dieses forte dynamisch eindringlicher gestaltet werden als manch ein fortissimo an anderen Stellen, denn dieses forte zeugt — das ist wohl der tiefere Sinn der beiden Takte — von einer machtvoll gebändigten, konzentrierten Kraft ohnegleichen, denn mit diesen Akkorden tritt der Held auf den Plan und wirft dem Schicksal den Fehdehandschuh hin. (Ein großer Dirigent — Ferdinand Löwe war's — sagte einmal: „Ein bewußtes konzentriertes forte ist viel wirksamer als ein saloppes fortissimo.“ Ein solches forte ist in unserem Fall am Platze.)

Im dritten Takte setzt das Hauptthema ein, und zwar — piano in den Violoncelli, während nur Bratschen und zweite Geigen begleiten. Die Akkorde selbst und der große dynamische Gegensatz zwischen ihnen einerseits und dem ihnen folgenden Thema andererseits bleiben, wie wir sehen werden, ein wichtiges charakteristisches Ausdrucksmittel für den Verlauf des ganzen Satzes. Die markige Kraft des forte tritt viel klarer zutage infolge des durch keinerlei diminuendo abgeschwächten krassen Gegensatzes, und überdies wird die fast rührende Bescheidenheit des Heldenthemas durch das vorgeschriebene piano bedeutsam unterstrichen. Kraft ist Beethovens

Moral, gewiß. Aber keine rohe, maßlos wütende Gewalt, sondern eine unbezwingbare Heldenstärke, die sich stets selbst im Zaume hält. So wird nicht nur die Kraft zur Moral, sondern die Moral zur Kraft.

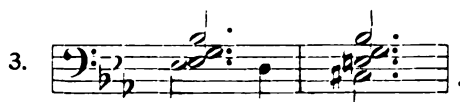
Kein Stufenwechsel, keine Harmonieänderung trübt die ruhige Schlichtheit des die drei Töne des Es-dur Klanges durchschreitenden Themas

Violoncelli



Die beiden letzten Töne sind eingeklammert, weil sie in der folgenden Entwicklung eine nur geringe Rolle spielen; sie sind andererseits mit notiert worden, weil sie an dieser Stelle einen integrierenden Bestandteil des Themas bilden.

Unser Ziel ist, nachzuweisen, in welchem Grade Beethovens sittliche Persönlichkeit aus der Eroica zu uns spricht. Das hervorstechendste Merkmal des Heldenthemas ist Einfachheit. Das wäre aber schlechtes Heldentum, dessen einzige Eigenschaft solche Schlichtheit wäre. — Würde das Thema in normaler Stufenfolge (etwa: Es-dur I., IV., V., I.) sich weiterentwickeln, so wäre es mit seinem heroischen Charakter schlimm bestellt. Es geht denn auch seinen besonderen Gang, indem es von Takt 6 zu 7 energisch ausbiegt zu dem ominösen cis (vgl. die eingeklammerten Noten in Fig. 2). Das ist in der Tat etwas Ungewöhnliches, von starkem Eigenwillen Zeugendes. Wir haben folgende Harmoniefortschreitung:



Das $\sharp e$ der zweiten Harmonie unterdrückt Beethoven zwar an dieser Stelle; daß der unterdrückte Ton $\sharp e$ (und nicht etwa es) ist, lehrt uns die analoge Stelle, Takt 406, wo die zweiten Geigen ausdrücklich $\sharp e$ bringen. Die Stufenfolge I.—VI., dazu die Sechste mit dem zu cis-e alterierten c-es, bedeutet eine Kühnheit, gegen welche die mit der kleinen Septime verbrämte I. Stufe des Anfanges der Ersten Symphonie eine Lappalie ist. Doch damit nicht genug. Nach den „Gesetzen“ erwarten wir nun wenigstens, daß die verminderte Quinte cis-g sich in d-f auflöse, d. h. daß auf die VI. Stufe eine VII. folge. Weit gefehlt. Das Thema geht seinen Weg, denn es kennt keine Gesetze außer denen, die in ihm selbst wohnen. Das cis löst sich allerdings in Wohlgefallen, will sagen: in d auf, das g aber behauptet seinen Platz, und den gleichmäßig pulsierenden Achteln der zweiten Geigen kommen die erregten Synkopen der ersten Geigen, unterstützt von einem crescendo, zu Hilfe. Mancher hat wohl schon im Konzertsaal die elementare Wirkung dieser Synkopen erschauernd erlebt, ohne sich über die Ursache Rechenschaft zu geben —: es ist die ungemein willens-

starke Energie, die uns aus diesem Ereignis entgegenleuchtet als ein Abbild der Moral des Tondichters; es ist, mit nüchternen Worten gesprochen, die Tatsache, daß statt der erwarteten (alterierten) VII. Stufe eine (leitereigene) g-moll Harmonie erscheint, die ihrerseits keine Stufe repräsentiert, sondern lediglich Vorhalt ist vor der im 10. Takt endlich erscheinenden Dominant-Septimenharmonie von Es-dur. Der harmonische Weg, den das Thema mit seinen Ausläufern wandelt, ist also dieser:



Die sich auf der Dominante abspielenden Ereignisse drängen wild vorwärts, zwei neue crescendi weisen mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit das Ziel, und auf dem Höhepunkt intonieren Flöte, Klarinette und Horn glanzvoll das Heldenthema im — piano.

Wir sind uns jetzt klar über die Elemente, die Beethovens Helden-sang bilden: schlichte Größe und weise Selbstbeschränkung, gewaltig aufeinander prallende Gegensätze, die, Vermittlung und Kompromisse verschmähend, die einzelnen Charakterseiten der Heldennatur um so schärfer ausprägen, und endlich ein zielsicheres, unaufhaltsames Vorwärtsdrängen, unbekümmert um Weg und Steg. Was diese Eigenschaften Beethovenscher Moral für Rhythmik, Metrik, Harmonik, Dynamik usw. der Symphonie bedeuten, werden wir sehen. —

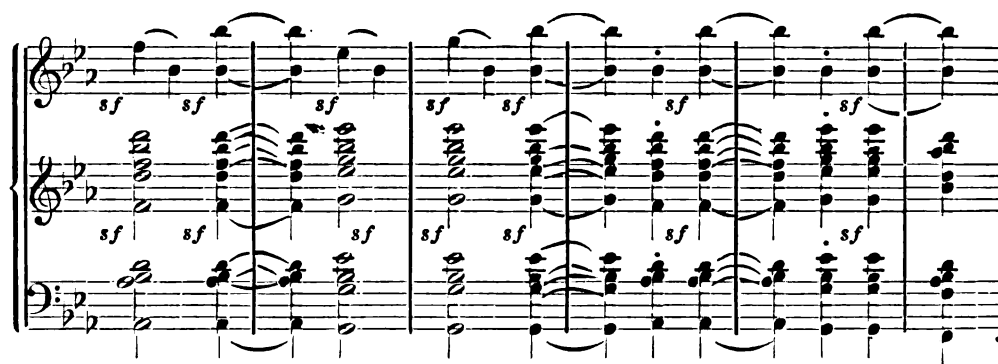
Es ist ohne weiteres klar, daß jene beiden Akkorde am Anfang nicht dem Zwecke dienen, etwa die unaufmerksamen Hörer im Konzertsaal aus dem Schlaf zu rütteln, um sie für das Kommende empfänglich zu machen. Sicherlich erfüllen sie hie und da auch diesen Zweck — aber Beethoven hat gewiß nicht an sein Publikum gedacht, als er sie niederschrieb. Die beiden gewaltigen Klänge stehen vielmehr einerseits in innigstem psychologischen Zusammenhang mit dem Hauptthema selbst, andererseits behaupten sie rein als Akkorde den ganzen Satz hindurch eine wichtige Stellung. In den Takten 25 ff. gehen sie vollkommen im Hauptthema auf, das seinerseits durchaus ihre kraftstrotzende Physiognomie annimmt:

Heldenthema:

5.

Akkorde:

XIV. 3. 8



In dieser Ausgestaltung des Themas treten zum erstenmal die heroischen Elemente, die wir anfangs gewissermaßen nur ahnten, sinnlich deutlich in Erscheinung. Man beachte besonders die zahlreichen Sforzati. Der dynamische Untergrund des Beispiels 5 ist durchaus piano, und jene „Betonungszeichen“ dienen ganz und gar nicht einzig dem armseligen Zwecke, die betreffenden Stellen durch „lauten“ Vortrag hervorzuheben: wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen! Mit bloßer physischer Kraft ist hier nichts getan. — Mit Worten den ganzen seelischen Gehalt der Takte 25 ff wiederzugeben, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Rein technisch gesprochen, sind es einfach mehrere Taktwechsel, die dem Thema das neuartige, reizvolle Gewand umtun. Aber damit ist die Wirkung der Stelle nicht erschöpfend begründet. Immerhin seien die Takte 22 ff hier mit korrekter Darstellung des metrischen Sachverhaltes wiedergegeben:



(Die Kompliziertheit solcher Taktfreiheiten graphisch wiederzugeben, hat immer etwas Problematisches. So müßte der 10. Takt der Fig. 6 eigentlich — so, wie die darüber stehende Klammer besagt — ein $\frac{3}{2}$ -Takt sein analog dem vorhergehenden. Andererseits verlangen die Bildungen des nächsten Taktes einen $\frac{3}{4}$ -Takt. Das Resultat ist die Ineinanderschachtelung eines $\frac{3}{2}$ - und eines $\frac{3}{4}$ -Taktes. Für die praktische

schriftliche Fixierung blieb uns nichts weiter übrig, als den 10. Takt des Beispiels im $\frac{4}{4}$ -Takt zu notieren.) Hier schreitet das Heldenthema unbeirrt seinen Weg, ohne sich im geringsten um die herrschenden ($\frac{3}{4}$ -) Taktverhältnisse zu scheren, ja ohne überhaupt eine bestimmte Taktart zu respektieren: denn darüber wollen wir uns ganz klar sein, daß die in Fig. 6 herausgeschälten metrischen Verhältnisse vollkommene Anarchie bedeuten; freilich keine Auflehnung gegen ein höheres Gesetz, sondern einen heiligen ernstesten Protest gegen veraltete Satzung, der ein gleichmäßig pochender Hammer mehr gilt als ein lebensvoll schlagender Puls.

Wenn der Siegeslauf des Themas diesen widrigen Engpaß stolz durch-eilt hat und nun dasselbe Thema im ursprünglichen Dreivierteltakt und im ursprünglichen Rhythmus von sämtlichen Holzbläsern, drei Hörnern, zwei Trompeten (!), von Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen in Es-dur angestimmt wird, dann wissen wir, was das Aufgebot so gewaltiger Kräfte, was das strahlende Fortissimo bedeutet: Kraft ist die Moral des Menschen, der keine Hindernisse kennt, wenn er dem Gebote seiner Persönlichkeit gehorcht.

Es kann nicht nachdrücklich genug betont werden, daß wir hier einzig und allein festzustellen haben, wie sich die sittliche Persönlichkeit des Komponisten in seinem Werke widerspiegelt: keinesfalls stellen unsere Ausführungen eine programmatische Ausdeutung eines etwa von Beethoven beabsichtigten begrifflich bestimmbaren Gehaltes der Symphonie dar. —

Verrückungen des Taktschwerpunktes bleiben für den ganzen ersten Satz charakteristisch. Es sei auf folgende Takte hingewiesen: 85, 89, besonders aber 110ff; auch die Unterdrückung des ersten Viertels in den Takten 100, 101, 124 bis 128 usw. dient einem ähnlichen Zwecke.

Von Takt 128 ab finden wir wieder einen Taktwechsel mitten im Fluß der Ereignisse. Es ist die grandiose Stelle, wo zum erstenmal die kraftvollen Akkorde des Eingangs selbständig, ohne Verquickung mit dem Heldenthema (wie in Fig. 5), ihren Mann stehen. In diesen gewaltigen Schlägen tut sich wahrhaftig ein eiserner Wille kund, ein Wille nach vorwärts und eine Rücksichtslosigkeit ohnegleichen. Verstärkt wird ihre Wirkung wieder durch das ihnen auf dem Fuß folgende sehr bezeichnende *piano subito*, in dem Bratschen und Violoncelli (Takt 132) mit dem dritten Takte des Heldenthemas einsetzen: jene *sf*-Schläge haben die Bahn frei gemacht, und das Thema kann in seiner schlichten Größe — der gerade an dieser Stelle fast etwas Lyrisches anhaftet — seinen Siegesinzug halten. Und dieser lyrischen Episode folgen nach einem himmelstürmenden *crescendo* in Takt 144ff wieder jene Schläge, diesmal im stahlharten *unisono* des ganzen Orchesters und auf den Schwerpunkten des Dreivierteltaktes, in dem dann auch die beiden ersten Takte des Heldenthemas sich anschließen. — In Beethovens „Fünfter“, der beinahe gefährlich populären „Schicksals-

symphonie“, finden sich in der Durchführung und Coda ähnliche kraftvolle Akkordfolgen wie unsere *sf*-Schläge hier: jene Akkorde gehorchen jedoch durchaus dem Gesetze der herrschenden Taktvorzeichnung, während die Akkorde der „Dritten“ diesem Gesetze hohnsprechen. Beethoven wußte eben sehr wohl, warum er sein Werk „Eroica“ nannte. Ferner sei daran erinnert, daß in den Eingangssätzen der C-dur und D-dur Symphonie Beethovens zwar auch viele *Sforzati* vorkommen: niemals bewirken sie dort aber Änderung des Taktes, ja in den weitaus meisten Fällen stehen sie auf schweren Taktzeiten, bestätigen also die herrschenden Gesetze aufs loyalste.

Einen verkappten Taktwechsel weisen auch die Takte 200ff auf, wie folgende (etwas vereinfachte) Notation erweisen möge:

7. 1. Geigen

Hier bringen erst die ersten Geigen das Heldenthema dreimal im Zweivierteltakt und rhythmisch gleichförmig, und darauf folgen im jetzt mit neuer Frische wirkenden Dreivierteltakt die Bässe mit demselben Thema, und auch sie bringen es drei(!)mal. Überall ist es die eiserne Kraft, die den Schlendrian des Gesetzes durchbricht und so dem Heldenthema immer aufs neue zum Siege verhilft; zugleich aber beweist das in den verschiedenen Taktarten gleichmäßig je dreimalige Erklängen des Themas den Geist bewußter straffer Ordnung, der in diesen scheinbaren Unregelmäßigkeiten herrscht. — Ähnlicher Taktwechsel findet noch an vielen anderen Stellen statt, die hier nicht alle aufgezählt werden sollen. Nur auf eine besonders merkwürdige Stelle sei noch hingewiesen; von Takt 240 ab müßten die Taktstriche vielleicht besser immer um ein Viertel vorgerückt werden, nämlich so:

Freilich soll nicht verschwiegen werden, daß auch diese Notierungsweise den Sachverhalt nicht restlos aufdecken würde. Beethovens Notierung wird den harmonischen Verhältnissen besser gerecht, da der Hauptharmoniewechsel zweifellos auf die Beethovenschen Taktschwerpunkte fällt. Wir

haben hier eben eine Zwitterbildung vor uns: der Starrsinn von Beethovens Melodielinie fordert einen um ein Viertel später beginnenden Dreivierteltakt als ihn die harmonischen Verhältnisse verlangen. — Die hier miteinander ringenden Gegensätze kommen zu furchtbarster Entladung in den Takten 252ff, die überhaupt einen Kulminationspunkt der Durchführung bilden. Fig. 9 soll wieder lediglich die realen Taktverhältnisse aufdecken:

9. Erste Geigen



Aus diesem Beispiel wird aber auch klar, daß diese Stelle durchaus nicht so chaotisch ist, wie sie in der Dreivierteltakt-Notierung aussieht. Das Heldenthema — denn dieses beherrscht ja die Takte — erkennt bei seinem unaufhaltsamen Siegeslauf zwar keinerlei fremdes Gesetz an, aber es trägt sein Gesetz in sich, wie die oben herausgestellten metrischen Tatsachen schlagend beweisen. Wenn man diese gleichmäßige Abwechslung von Sechsviertel- und Dreihalbe-Takt, d. h. von zwei- bzw. dreizähligen Takt, sieht, so muß man ja geradezu die eiserne Strenge der Ordnung und Disziplin bewundern, die diese Tonmassen beseelen.

Zuerst haben wir in Figur 9 natürlich wieder eine Verquickung von Heldenthema und jenen gewaltigen Akkorden, von Takt 276 ab jedoch dröhnt nur noch der Eisenschritt dieser Akkorde selbst. Aber welche

Physiognomie haben sie bekommen! Durch Mark und Bein geht die gellende Dissonanz dieser Harmonie (Takt 280ff):



Und wieder haben wir die Erscheinung: nach einem ganz kurzen decrescendo folgt auf diesen furchtbaren Aufruhr tiefe Stille, und eine zarte lyrische Episode beginnt. Und während uns schon diese e-moll Melodie liebevoll umfängt, hallen noch jene dröhnenden Klänge in uns nach . . .

Jeder aufmerksame Leser der Partitur wird mit Leichtigkeit weitere krasse dynamische Gegensätze (z. B. Takt 326) konstatieren, ebenso rhythmische und metrische Eigenmächtigkeiten, wie z. B. in den Takten 342ff, wo die Bässe sich just in einer ganz anderen Taktart befinden als z. B. die Holzbläser:



wir beschränken uns daher darauf, nur noch das Notwendigste und Charakteristischste zu erwähnen. Hierher gehört das Wiederauftreten der bedeutsamen Akkorde in den Takten 370—402. Völlig isoliert erklingen sie in den Holzbläsern, zu denen später noch die Hörner hinzutreten. Das Streichquintett streut (erst in Vierteln, dann in Achteln) den dritten Takt des Heldenthemas ein. Oboen und Fagotte intonieren sie forte, bestimmt, prägnant, selbstsicher. Die erste Klarinette tritt hinzu, und mit ihr stellt sich ein piano subito ein. Und in dem Augenblick, da die Hörner dazukommen, weicht die Dynamik zurück bis zum pianissimo. Also: je mehr Instrumente sich an der Ausführung der musikalischen Idee beteiligen, desto — leiser erklingen die Akkorde. Schließlich lösen sie sich (Takt 386f und später) in einen einzigen schwirrenden Doppelton auf: es bedarf keiner physischen Kraft mehr, um dem Eisenwillen der Helden-natur Geltung zu verschaffen.

¹⁾ Die Zeichen > hat der Verfasser zwecks deutlicherer Kenntlichmachung der betonten Taktzeiten hinzugefügt.

Und so kommen wir zur merkwürdigsten Stelle der ganzen Symphonie. Die beiden Takte 398 und 399 wiegen ganze Bände trockener Philosopheme auf. Es ist die Stelle, da Beethoven zu seinem Heldenthema, das in so ostentativer Weise den Es-dur Dreiklang durchschreitet, die B-dur Harmonie mit Septime erklingen läßt. Der wackere Ferdinand Ries hätte seinerzeit bei der ersten Probe der Eroica von Beethoven beinahe eine Ohrfeige erhalten, weil er bei der Stelle ausrief: „Es klingt ja infam falsch!“ Und der brave Herr hatte doch so sehr recht. Ja, die Stelle klingt wirklich falsch, sie ist sogar „falsch“, und Beethoven hat mit dieser Falschheit dem gesamten Philistertum von dazumal wie von heutzutage eine schallende Ohrfeige versetzt.

Und merken wir wohl: Beethoven hat einen solchen „Fehler“ ausgerechnet in seiner Eroica gemacht. Sollte das wohl Zufall sein?

Der tiefe Sinn der merkwürdigen Stelle nach all den vorhergegangenen Ereignissen ist: der Heldewille, dessen Moral Kraft heißt, bahnt sich überall seinen Weg. Er verachtet überkommene veraltete Satzungen und rennt jeden über den Haufen, der jene Satzungen ihm gegenüber vertreten will. Das Heldenthema, dessen Gesetze einzig in Beethovens Brust wohnen, bahnt sich ebenso überall seinen Weg. Es verachtet überkommene veraltete Satzungen der musikalischen Theoretiker, die ihm die „Stufen“ seines Weges vorschreiben wollen, und spricht den obwaltenden Taktvorschriften Hohn. Aber es kommt noch schlimmer. Zäh hält sich über ganze Strecken (Takt 382ff) hin eine Harmonie, die dem Es-dur Glanze des Themas feindlich ist, ja die den absoluten Gegenpol dieser Es-dur Harmonie darstellt. Das Heldenthema ist nun so mächtig geworden und in sich gefestigt, so erhaben über jede feindliche Schmälierungssucht, daß es sich gar nicht erst die Mühe nimmt, den Feind — eben jene Dominantseptimenharmonie — aus dem Felde zu schlagen, sondern es pflanzt seine Fahnen einfach mitten im feindlichen Lager auf, unbekümmert um das Wehgeschrei der Herren Theoretiker, die sich ereifern über diese Mißachtung aller Regeln der Kriegskunst. In Takt 402 ist dann keine Spur mehr von einer gegnerischen Harmonie, das Thema mit seinem Es-dur herrscht unbedingt, und in den Takten 402—450 ergeht es sich in einem Triumphzug steter Wiederholungen (im ganzen erklingt es zirka zehnmal hintereinander!).

Aber noch eine andere Seite Beethovenscher Ethik spiegelt sich in den beiden Takten 398 und 399. Diese herbe Dissonanz repräsentiert die ewige Wahrheit: nur im Kampfe beweist sich echtes Heldentum, nur Unlust kann Lust erzeugen, und Leben wird nur geboren aus namenlosen Schmerzen. Die beiden Harmonieen, die sich hier aneinander reiben, stellen die zwei feindlichen Elemente dar, aus denen ein großes Neues, Wohl lautgetränktes werden soll. Das ganze hehre Lebenswerk Beethovens ist aus ähnlichem

Zwiespalt entstanden, ist in solchen Qualen geboren. Segnen wir das grausame Schicksal, das den größten Künstler betroffen, denn es lehrte ihn seine Kraft erkennen und gebrauchen. Und alle die entsetzlichen Qualen, die emporschreien aus jenen Dokumenten seiner Hand, die wir anfangs erwähnten — all diese Qualen sind nichts anderes als die unerläßlichen Bedingungen für das Werden der Beethovenschen Schöpfungen. Fade Schwätzereien wie „Durch Nacht zum Licht“, „Durch Kampf zum Sieg“, oder meinetwegen „Vom Fels zum Meer“ passen auf jede musikalische Schöpfung, die einigermaßen dem Gesetze der Entwicklung folgt, unabstreitbare Fakta aber wie diese durchaus einzigartige harmonische Reibung berechtigen uns erst in Wirklichkeit, ja verpflichten uns, die psychologischen Grundlagen festzustellen, auf denen solche Merkwürdigkeiten erwachsen, die ohne diese psychologische Begründung eben lediglich Monstrositäten wären.

Auch fernerhin ist der in harmonischer Beziehung rücksichtslose Gang des Themas bemerkenswert. Von Takt 402 an lösen sich in ziemlich unvermittelter und reißend schneller Weise folgende Klänge ab: Es-dur, F-dur, Des-dur, B-dur, Es-dur, was folgendem Stufengang der Es-dur Tonart entspricht: I., II. \sharp^3 , \flat VII., V., I. Noch brüsker sind die Übergänge — wenn man überhaupt von „Übergängen“ sprechen darf — in den Takten 557 bis 565, wo unmittelbar auf den Es-dur der Des-dur und auf diesen ohne weiteres der C-dur Klang folgt; man sehe die Bescheerung:



und beachte wiederum die den abrupten Harmonierückungen entsprechenden unvermittelten dynamischen Gegensätze: pianissimo — forte bzw. piano — fortissimo. Es muß energisch betont werden, daß diese harmonischen und dynamischen Überraschungen ganz spezielles Charakteristikum der Eroica sind. Es sei wieder besonders auf die c-moll Symphonie hingewiesen, in der man solche Gegensätze, noch dazu in solcher Häufung, vergebens suchen wird. Auch die gigantische Neunte weist, wenigstens in ihrem ersten Satz, nur wenige ähnliche dynamische Kontraste und von harmonischen Rückungen überhaupt keine auf, die sich mit den hier besprochenen vergleichen ließen. Um solche Erscheinungen zu erklären, gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder ist der Komponist ein frivoler Notenschreiber der Sorte, die Richard Wagner mit so tiefem Recht geißelt, bei denen alles Knalleffekt alias „Wirkung ohne Ursache“ ist¹⁾ — oder aber: Beethovens

¹⁾ Vgl. R. Wagners „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, 2. Aufl., 3. Band S. 301.

Musik ist Seelensprache, ist gerade so geworden, weil sie so werden mußte, ist das Spiegelbild seiner seelischen Erlebnisse; und für uns, die wir den Seelenzustand kennen, in dem der Meister seine Eroica schuf, die wir aber auch den heldenhaften Aufschwung erkannt haben, mit dem er sich selbst aus tiefster Verzweiflung gewaltsam aufrüttelte, für uns haben die harmonischen Kühnheiten und urplötzlichen fortissimo-Kraftausbrüche inmitten grüblerischer pianissimo-Stimmung ganz und gar nichts Rätselhaftes. —

Gelegentlich der Besprechung des piano subito in Takt 132 wurde auf den lyrischen Charakter hingewiesen, den das Heldenthema hier gewinnt. Und auf kurze Zeit entwickelt sich dort in der Tat aus der Wurzel jenes Themas eine Kantilene, aus der niemand die Heldennatur ihres Erzeugers ohne weiteres heraushören wird. Freilich sorgt die Baßstimme dafür, daß durchaus der Zusammenhang mit dem Hauptthema aufrecht erhalten wird, indem sie einfach immer wieder den dritten Takt des Themas einstreut (wir sehen also, daß dieser dritte Takt zu einer ganz besonderen Rolle berufen ist, denn wir kennen ihn ja bereits aus den Takten 373 ff.):

13.

1. Geigen

Violoncelli

p *sf p* *sf p*

In einer Symphonie, in der das Heldenthema selbst vorübergehend zur lyrischen Kantilene wird, wird uns eine Fülle zarter Episoden nicht in Erstaunen setzen, wie wir sie in der Eroica finden.

Auch in dieser Beziehung nimmt Beethovens dritte Symphonie eine Sonderstellung ein. In der Pastoralsymphonie, die von vornherein auf eine gewisse Weichheit abgetönt ist (wenigstens was den 1., 2. und 5. Satz anbelangt), ist das Überwiegen des lyrischen Elementes eine Selbstverständlichkeit. In allen anderen Symphonieen ist dieses Element auf das gewöhnliche Maß beschränkt, ja manchmal — wie im ersten Satz der Fünften — kaum andeutungsweise vertreten; in der Eroica nimmt es jedoch einen ganz außergewöhnlich breiten Platz ein. Wenn wir alle die Stellen nicht mit-

zählen, wo das Hauptthema selbst mehr oder weniger lyrischen Charakter annimmt, so haben wir für folgende Stellen des ersten Satzes gesangvolle Gemütsinnigkeit zu konstatieren: Takt 45 bis 55, 83 bis 99, 132 bis 140, 170 bis 182, 224 bis 240, 288 bis 303, 326 bis 342, 452 bis 462, 490 bis 506, 539 bis 547 und 585 bis 599, d. h. soviel als: die Kantilene beherrscht fast ein Viertel des ersten Satzes der Eroica! Innerhalb des musikalischen Kunstwerkes fanden wir soeben die ästhetische Berechtigung dafür in der Tatsache, daß das Hauptthema selbst die Triebkraft zur gemütvollen Kantilene in sich birgt. Rein musikalisch ist die Angelegenheit also erledigt. Wir schürften hier aber tiefer. Wir fragen nach der psychologischen Begründung dieses Dualismus, dieser Verquickung von Heldentum und Gemütsinnigkeit.

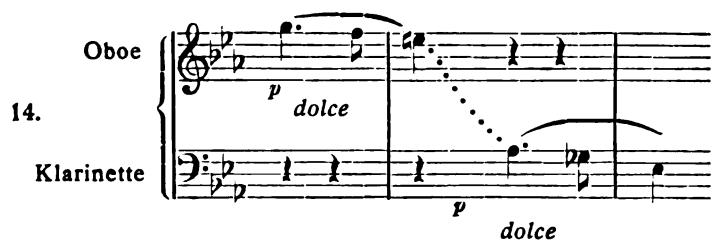
So wollen wir denn noch einmal den Brief zur Hand nehmen, den Beethoven am 16. November 1801 an seinen „guten, lieben Wegeler“ schrieb. Es ist derselbe Brief, in dem der denkwürdige Satz steht: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen.“ Wir haben es erlebt, wie Beethovens Heldenthema dem Schicksal in den Rachen greift — man erinnere sich an die Stellen Takt 25 ff, 128 ff und besonders Takt 252 ff und 398 f. Nun sind wir auch auf die vielen innigen Stellen voll Wärme und Tiefe des Empfindens aufmerksam geworden, die ein mildes, helles Leuchten ausgießen über den Satz, und nun wollen wir die Stellen jenes Briefes lesen, da ebenfalls das warme menschliche Fühlen Beethovens zu uns spricht —: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste mal, daß ich fühle, daß Heiraten glücklich machen könnte . . .“

Hier vielleicht haben wir die Wurzel von Beethovens Heldentum bloßgelegt, den Schlüssel zu seiner Ethik gefunden. Tief im rein Menschlichen wurzelt auch die sittliche Kraft dieses Menschen, und der erotische Trieb, dieser Urgrund alles Wachsens und Werdens, ist auch die *causa movens* seines herrlichen Wirkens. Und es will scheinen, als ob gerade der Schreiber jenes Briefes und der Schöpfer der Eroica durch die Tat die Wahrheit von Ellen Keys Wort erwiesen habe: „Auf jedem Gebiet des Schaffens ist die Sinnlichkeit das nährnde und tragende Erdreich, vor allem die erotische Sinnlichkeit.“¹⁾ Eines Weibes — vermutlich

¹⁾ Ellen Key, „Über Liebe und Ehe“ (Deutsche Ausgabe) S. 31.

Giulietta Guicciardis — Auge also ruhte zu jener Zeit glaubensvoll und liebend auf Beethovens Schaffen. Es ist vollkommen gleichgiltig, ob sich dieses Mädchen „in irgend einer Weise besonders ausgezeichnet“ hat (diese Frage wirft Thayer-Riemann auf), Beethoven war kein so stumpfsinniger Philister, der an die Frau mit einem Metermaß zur Abschätzung ihrer geistigen Qualitäten herangetreten wäre, er war Mensch und — Mann genug, um „Weibes Wonne und Wert“ spontan empfinden zu können. Und so setzte er denn die ganze erotische Kraft seiner Persönlichkeit auch ein beim Schaffen seines Kunstwerkes, seiner Eroica.

Piano dolce stimmt die Oboe in Takt 45 ein ausdrucksvolles Motiv an, das in seiner hilflosen Unselbständigkeit rührend wirkt: es endigt nämlich inmitten der Dominant-Sptimenharmonie von B-dur mit dem Ton e^2 ! Natürlich ist dieses dissonierende e^2 weiter nichts als Vorhalt vor dem mit dem nächsten Viertel erklingenden f^2 , welches aber ein anderes Instrument bringt, nämlich die Klarinette:



Dieser Vorgang wiederholt sich. (Riemanns Ausdruck „schluchzend“¹⁾ paßt sehr schön für diese Stelle, wenn man mit ihm kein „Programm“ verbindet — was Riemann natürlich auch durchaus fernliegt —, sondern lediglich eine Feststellung des ästhetischen Eindrucks in dieser Bezeichnung sieht. Das will sagen: Beethoven „schildert“ [!] kein schluchzendes Mägdlein [!], sondern er hat eine Tonfigur geschaffen, die auf das menschliche Ohr einen ähnlichen Eindruck hervorruft wie ein schluchzender Ton.) Es liegt ein eigenartiger Schimmer der Verklärung über diesem Gesang der Holzbläser, denen sich die erste Geige gesellt. Die Instrumente scheinen zu „sprechen“, wie sie sich so hurtig ablösen, nur gibt es freilich keine Worte, die diese Sprache deuten: zu dieser Deutung fühlen wir auch kein Bedürfnis, so wenig, wie man nach Worten verlangt, wenn man in eines Weibes Auge liest . . .

Eine vielsagende Symbolik ist es, wenn in diesen Gesang der bekannte dritte Takt des Heldenthemas eindringt:

¹⁾ Thayer, a. a. O. S. 425.

15.

Flöte

1. Geigen

p dolce

Kontrab. u. Violoncelli

3. Takt

3. und 4. Takt

Wir kennen sie ja schon, die geschmeidige Wandlungsfähigkeit dieses Heldenthemas, das selbst zur schmelzenden Melodie zu werden vermag. Dieses Thema durchdringt nicht nur alle Hindernisse und Schrecknisse, die sich ihm entgegenstellen, sondern es findet auch Raum in der entgegengesetzten Sphäre zarter und elegischer Stimmungen. Ja, das ist der Beethoven, dessen Rücksichtslosigkeit keine Schranken kennt, der Grafen und Fürsten, die seinem Genius nicht die gebührende aufmerksame Ehrerbietung zollen, ins Gesicht sagt: „Für solche Schweine spiele ich nicht!“¹⁾, der seinen ihm treu ergebenen Freunden — wie Ferdinand Ries — Ohrfeigen anbietet, wenn ihr wackeres Philistertum ihn ärgert — und der doch zugleich mitten im herbsten Unglück „selige Augenblicke“ erlebt, wenn er in eines siebzehnjährigen Weibes Auge schaut, dessen Glanz dem stürmisch erglühenden Manne mehr bedeutet als alle Lorbeeren, mit dem das seelenlose Publikum, die gedankenlose Masse den Künstler überschüttet. Beethovens Heldennatur findet selige Ruhe in den Armen der geliebten Frau — Beethovens Heldenthema findet wohlbereiteten Raum inmitten der wonnigen Schönheit schluchzender Bläsermelodien.

In wie hohem Grade und bis zu welcher Bedeutung das lyrische oder — wenn uns nun erlaubt ist, das zu sagen — erotische Element in dieser Heldensymphonie zu Worte kommt, beweist die beinahe unerhörte Tatsache, daß inmitten der Ereignisse der Durchführung (Takt 288 ff) eine Gesangsmelodie erklingt, für die es schwer fallen dürfte, im ersten Teil des Satzes — wie es das starre Gesetz erheischt — eine Wurzel zu finden. Da wir keine Analyse der Symphonie geben, verzichten wir darauf, hier die ästhetische Berechtigung, ja Notwendigkeit dieser „Unerhörtheit“ zu erweisen, und begnügen uns damit, ängstliche Gemüter mit der Versicherung zu beruhigen, daß dieser Nachweis sehr leicht zu erbringen wäre. Für unsere Zwecke beuten wir diese Merkwürdigkeit nur aus zur Kräftigung unserer Beweise dafür, daß die Lyrik in der Eroica eine außergewöhnlich bedeutsame Rolle spielt.

¹⁾ Thayer, a. a. O. S. 339.

Aus dieser Melodie gestaltet Beethoven in den Takten 328 bis 342 eine lyrische Episode von unsäglichem Wohllaut: Klarinette, Flöte und Violoncelli lösen einander ab, und ein jeder sucht die wundervolle Schönheit des Gesanges des anderen zu überbieten. Inmitten der schicksalschwangeren Ereignisse der Durchführung solcher Schönheit einen Altar zu errichten, das vermag nur der eine Beethoven, das kann nur der Mann, dem die in sich gefestigte Kraft Moral ist, die ihn in allen Schicksalsstürmen leitet. Beethoven trägt die Liebe im Herzen zur selben Stunde, da er mit Dämonen kämpft. —

Des Titanen Prometheus Name flammt in goldenen Lettern über dem Schlußsatz der Sinfonia eroica. Wie aus weiter Ferne rauschen Goethes ewige Worte an unser Ohr, getaucht in Beethovens Melodieenstrom:

Wer half mir	Von Sklaverei?
Wider der Titanen Übermut?	Hast du nicht alles selbst vollendet,
Wer rettete vom Tode mich,	Heilig glühend Herz?

Beethoven hat ein Ballett komponiert, „Die Geschöpfe des Prometheus“. An den dichterischen Inhalt dieses Werkes denken wir hier nicht. Wir erinnern nur an die Tatsache, daß der Satz der Prometheus-Musik



den eigentlichen melodischen Kern des Eroica-Finales bildet. Und so darf man wohl den schönen Glauben hegen, daß Beethoven beim Schaffen dieses Finales an die herrliche Prometheus-Gestalt gedacht habe, ähnlich wie des Äschylos Dichterauge diesen Helden erschaut. Natürlich hat Beethoven nichts „darstellen“ wollen. Aber ein Zufall wird es nicht sein, daß er just die Melodie in den Brennpunkt des Symphoniesatzes stellte, die einst — wenn auch in einfacherer Form — in der Sphäre des Prometheus und seiner Geschöpfe erklang: ähnlich wie Prometheus der Erretter und Erlöser des Menschengeschlechtes ward, ähnlich ward Beethoven der künstlerische Beglückter und Befreier der Menschheit, und wie der Titane den Menschen das Feuer schenkte und die Hoffnung, so schenkte der herrliche Künstler uns allen seine erlösende Musik. Oder hätten wir sie noch nie empfunden, die erlösende Kraft der Beethovenschen Kunst? . . .

Keinem, der nicht unwillkürlich ebenso empfindet, soll dieser „schöne Glaube“ aufgezwungen werden. Hingegen können wir eine Tatsache als feststehend anführen: kein einziges symphonisches Finale Beethovens (und wir brauchen diesmal auch kaum den Schlußsatz der Pastorale auszunehmen) ist so in lyrische Stimmung getaucht, wie diese wundervollen Variationen es sind, welche des Meisters Heldensang beschließen und krönen. Dadurch bekommt denn das lyrische, das erotische Element durchaus das Übergewicht in der Eroica! — Schlagen wir die Partitur auf und vertiefen wir uns in

diese Schönheit, noch besser: hören wir uns diese Variationen an, um Beethovens Liebe nachzuerleben — Eulen nach Athen tragen hieße es aber, mit Worten diese verklarte Stimmung des Satzes erweisen zu wollen.

Sollen wir stumpf und kalt an solchen Tatsachen vorübergehen? Oder sollen wir gar glauben, Beethoven habe jene lyrische Melodie (Fig. 16) lediglich in Ermangelung eines passenderen Einfalles aus seiner musikalischen Rumpelkammer hervorgeholt? Empört wird wohl jeder diese Fragen zurückweisen. Nun, dann seien wir ehrlich und konsequent und gehen wir einen Schritt weiter: es muß einen tiefen Sinn haben, daß Beethoven seine *Eroica*, und ausgerechnet diese, mit diesen himmlischen, seligen Melodien beschließt. Geht hin, die ihr Männer seid, die ihr begeistert euer Leben fürs Vaterland aufs Spiel setzt, und schaut in eures Mädchens Auge, des Mädchens, das euch nicht wimmernd zurückhält, sondern durch seinen frohen Stolz euren ganzen Mut entfacht: und nun werdet ihr verstehen, warum Beethoven seine Heldensymphonie austönen läßt in einen Liebesgesang. —

Prometheischer Titanentrotz und verklarte Liebeswonne verschmelzen in diesem Finale zu einer höheren Einheit, und es ist durchaus keine Blasphemie, wenn der weihevollen Hymnus des *Poco Andante* im *Presto* der *Stretta* zu wilder, selbstsicherer und daher kraftstrotzender Ausgelassenheit wird, zu einem Strome des Jubels, der alle Hindernisse hinwegreißt.

Aus England kommt die erschütternde — natürlich zwerchfellerschütternde — Kunde von dem augenblicklichen „Boykott der deutschen Musik“. ¹⁾ Was soll nun aus der armen deutschen Kunst werden?!

Wie aber mag es wohl kommen, daß die Herren Engländer in ihren „Kriegs“-Konzertprogrammen die deutschen Meister lediglich durch russische und französische Komponisten ersetzen? Warum holt das stolze Albion wohl keine englischen „Meister“ zu Hilfe? . . . O diese Blamage! . . .

Nun, wir sind herzlich froh, daß Beethovens hehre Kunst in dieser schicksalsschweren Zeit in jenem Krämerlande nicht prostituiert wird. Vielleicht aber gibt es manchen Briten drüben — wir wollen es gerne glauben —, dem jetzt die Schamröte ins Gesicht steigt, wenn er daran denkt, daß sein Vaterland mit dem Barbarenvolk der Russen gemeinsame Sache macht gegen Deutschland, diese Hochburg von Kunst und Wissenschaft, und daß es die gelben Asiaten den Enkeln Beethovens auf den Hals hetzt. Und wenn dieser einsichtige Brite die Partitur der *Sinfonia eroica* aufschlägt, so wird ihm daraus schreckhaft das deutsche Wort unseres deutschen Beethoven entgegenleuchten: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen.“ Wir aber wollen Beethovens Erbe erwerben, um es zu besitzen, und wollen in diesen Tagen seine Moral zu der unserigen machen.

¹⁾ Vgl. die „Tageschronik“ der „Musik“ XIII, 23.

ZUR GESTALTUNG DES DEUTSCHEN OPERNSPIELPLANS

VON DR. OTTO ERHARDT IN Breslau

Vorbemerkung

Die nachfolgenden Ausführungen sind bereits in dieser Form im Frühjahr 1914 niedergeschrieben worden, nicht etwa unter dem Eindruck der letzten kriegesischen Ereignisse. Es war seit langem die Absicht des Verfassers, auf den Widerspruch zwischen Opernliteratur und Opernbühne im deutschen Theater hinzuweisen. Nun wird ja wohl die Stunde gekommen sein, da die Bevorzugung des künstlerischen Nationalgutes ernste Forderung geworden ist!

Auf keinem Gebiete des weitverzweigten Theaterwesens scheint die Tradition so geheiligt und immerwährend zu sein wie bei der Oper. Die Reformen, die vorwärtsstrebende und geniale Direktoren, Intendanten, Kapellmeister und Regisseure innerhalb des musikalischen Dramas angeregt und durchgesetzt haben, beziehen sich in den meisten Fällen auf die Neugestaltung der Szene, die ja auch dringend geboten war. Der Opernspielplan aber bewegt sich oder vielmehr bewegt sich nicht, sondern hält sich seit etwa zwanzig Jahren in den gleichen Grenzen, und alle Versuche, diese Grenzen zu übertreten, bestätigen als Ausnahmen die Regel, daß die Anordnung und Einteilung des Repertoires der Opernbühnen völlig ausgetretenen Geleisen folgt.

Sehen wir zunächst von den Neuerscheinungen eines Theaterjahres ab, so befremdet sofort das Mißverhältnis zwischen vorhandenen und aufgeführten Werken der Opernliteratur. Ich weiß sehr wohl, daß man in der eben verflossenen Spielzeit in Weimar „Dalibor“ (Smetana), in Dessau den „Cid“ (Cornelius) und in Frankfurt am Main den Wolfschen „Corregidor“ mit aller Liebe neu einstudiert hat; aber das sind vereinzelte Fälle, die wohl der Initiative des betreffenden Ersten Kapellmeisters zu danken sind. Ich verstehe auch unter einer Reform des deutschen Opernspielplans nicht die wachsende Zahl der Experimente zur Rettung sogenannter „Literaturopern“ und wäre z. B. der Letzte, einer Wiederaufnahme von Schumanns „Genoveva“ das Wort zu reden. Aber die wahllose und ohne Überlegung erfolgende Wiederholung und Beibehaltung einer Reihe immer und immer erscheinender Werke ist von verschiedenen Gesichtspunkten aus unbedingt zu verurteilen. Ich bin vollständig gegen den Einwand gerüstet, den viele Theaterleiter hier erheben werden, daß die Leute gewisse Opern verlangen und stets wieder sehen oder hören wollen. Darauf ist zu erwidern, daß das Publikum eben wie ein Kind behandelt und erzogen werden muß. Einem Kind gibt man auch nicht alle Süßigkeiten, die es verlangt, und so braucht man für

das Opernpublikum ebenso nicht in jedem Jahr „Mignon“, „Margarete“ und „Martha“ anzusetzen. Das Publikum ist viel leichter zu leiten und für bessere Kost zu gewinnen, als man denkt, wenn man sich nicht gleich von vornherein auf seinen Standpunkt stellt. Vor allem aber ist in bezug auf seine Zusammensetzung eins zu bedenken: auch der Opernbesucher hat seine Anschauungen geändert. Man könnte fast in jeder musikalischen Familie einen Gegensatz zwischen alt und jung, Vater und Sohn belauschen, sobald das Gespräch auf die Oper oder auf das Musikdrama kommt. Das Ideal des Vaters ist durch „Die Hugenotten“, „Der Prophet“, „Die Jüdin“, „Norma“, „Margarete“ gekennzeichnet; der Sohn begeistert sich für „Bohème“, „Die Rose vom Liebesgarten“, „Tristan und Isolde“, um die Beispiele etwas kraß zu wählen. Aber der Unterschied ist durch die Vorliebe der älteren Generation für die älteren Opern, der der jüngeren für die moderne keineswegs erschöpft. Es macht sich bei den Jüngeren ein deutliches Hinneigen zu Mozart und sogar zu Gluck bemerkbar, während Wagner zurzeit ziemlich über den Parteien steht. Es bildet sich manch neue Anschauung über die Oper bei den interessierten Leuten zwischen sechzehn und dreißig Jahren im stillen heran, und ich glaube, daß es an der Zeit ist, sich mit einer Reform des deutschen Opernspielplans zu beschäftigen. Des „deutschen“ betone ich, denn das oberste Gesetz für einen Ideal- oder Normalspielplan, von dem wir natürlich auszugehen haben, muß auch auf dem Gebiete des musikalischen Dramas das nationale Moment sein. Es ist gewiß schön und gut, wenn wir uns rühmen können, ein internationales Repertoire zu haben, obwohl dieser Ruhm in Frankreich, Italien, Rußland und Böhmen wenig gelten würde. Es gibt selbstverständlich italienische und französische, russische und böhmische Opernwerke, die über dem Völkischen stehen und musikalisches Allgemeingut geworden sind. Diese sollen natürlich nicht vom Spielplan verschwinden. Indessen haben sich gerade auf deutschen Theatern einige fremdländische Erzeugnisse breit gemacht, die scheinbar nicht mehr wegzubekommen sind. Darunter leiden dann Kunstwerke deutscher Herkunft, die regelmäßig aufgeführt werden müßten, seit wir durch die Romantiker und Richard Wagner ein nationales Musikdrama besitzen. Der erste Grundsatz für eine zukünftige Anlage des Spielprogramms wäre also die Berücksichtigung der deutschen Oper im weitesten Sinne, das heißt von Gluck und Mozart bis zu Richard Wagner, wobei ich Glucks und Mozarts Werke, trotzdem sie ursprünglich auf französische und italienische Texte geschrieben wurden, als völlig zur deutschen Oper gehörig betrachte. Bei einer Scheidung von Musikdrama und komischer Oper müßten den festen Bestand jeder deutschen Opernbühne von Bedeutung folgende Werke bilden:

a) Das Musikdrama

Gluck, „Orpheus und Eurydike“.
 „Iphigenie in Aulis“ (R. Wagner).
 „Iphigenie auf Tauris“ (R. Strauß).
 „Alceste“ (NB.).
 Mozart, „Don Juan“.
 „Die Zauberflöte“.
 Beethoven, „Fidelio“.
 E. Th. A. Hoffmann, „Undine“ (NB.)
 (Pfitzner).
 Spohr, „Jessonda“ (NB.)
 C. M. v. Weber, „Der Freischütz“.
 „Euryanthe“ (Stefanie).
 Heinrich Marschner, „Der Vampir“.
 „Der Templer und die Jüdin“ (NB.)
 (Pfitzner).
 „Hans Heiling“.
 Richard Wagner, Sämtliche Werke
 (11) mit Ausnahme der „Feen“
 und der Jugendopern.
 Peter Cornelius. „Der Cid“ (NB.)

b) Die komische Oper

Dittersdorf, „Doktor und Apotheker“.
 Hiller, „Die Jagd“ (Lortzing) (NB.)
 Mozart, „Die Entführung aus dem Serail“.
 „Cosi fan tutte“ (NB.)
 „Figaros Hochzeit“.
 Weber, „Die drei Pintos“ (G. Mahler).
 Marschner, „Der Bäbu“ (NB.)
 Nicolai, „Die lustigen Weiber von Windsor“.
 Lortzing, „Die beiden Schützen“.
 „Zar und Zimmermann“.
 „Der Wildschütz“.
 „Der Waffenschmied“.
 Goetz, „Der Widerspenstigen Zähmung“ (NB.).
 Cornelius, „Der Barbier von Bagdad“.

In dieser Aufstellung, die durchaus nicht als abgeschlossen und vorbildlich gelten soll, fehlen einmal verschiedene „unvermeidliche“, „liebgeordnete“ und „mitgeschleppte“ Opern, wie „Undine“ von Lortzing, „Martha“, „Das Nachtlager von Granada“, „Der Trompeter von Säckingen“, andererseits finden sich mehrere darin, die selten oder nie gespielt werden, obwohl sie Meisterwerke oder zum mindesten hochbedeutsame, charakteristische Schöpfungen sind. Die erstgenannten traditionellen, „stehenden“ Opern sollten nach und nach von den Opernbühnen verschwinden: „Undine“, weil Lortzing der Ritt ins romantische Land mißglückt ist, und so ein Zwitterding von seriösem und komischem Stil herausgekommen ist; „Martha“ wegen der süßen Seichtigkeit; „Das Nachtlager“ wegen der gänzlich undramatischen Handlung, und der „Trompeter“ überhaupt. Dagegen trete ich für die Neubelebung des Gluckschen Musikdramas, der deutsch-romantischen Oper und aller der Werke ein, die ich mit einem NB. (notabene!) angemerkt habe. Denn trotz aller Skeptiker wage ich zu behaupten, daß Hoffmanns „Undine“ besser als die Lortzingsche ist, für die man lieber die netten „Beiden Schützen“ einsetzen sollte; trotz aller Zweifel erwarte ich viel von der Wirkung des Gluckschen musikalischen Dramas auf unsere Zeit; trotz aller Bedenken muß „Hans Heiling“, muß „Euryanthe“ regelmäßig auf

der Opernbühne erscheinen, bis sich die Menge damit abgefunden hat. Bedingung für eine solche „Gestaltung“ des Spielplans — denn auch ein Repertoire kann künstlerisch gestaltet und nicht nur „gemacht“ werden — ist selbstverständlich die gleiche Liebe bei der Vorbereitung, wie sie einer Novität zugewandt wird, also Erster Kapellmeister, stilsicherer Regisseur, erste Besetzung, neue Ausstattung und, was bei den gegenwärtigen Verhältnissen nicht unterschätzt werde, die nötige große (und vornehme) — Reklame. Dann wird das Ergebnis in einigen Fällen sicher überraschend sein. Dagegen wurden in die obenstehende Aufstellung mit Absicht Werke aufgenommen, die nicht durchaus zum eisernen Bestande gehören müßten, sondern nur ab und zu auf der Bühne zu erscheinen hätten; dazu sind zu rechnen Glucks „Alceste“, Hoffmanns „Undine“, Spohrs „Jessonda“ (von Felix Mottl 1910 wiedererweckt), Marschners „Templer und Jüdin“, Cornelius' „Cid“, auf der anderen Seite „Die drei Pintos“ und „Der Bäbu“. Der mögliche Einwand, daß einige dieser Opern nie etwas „gemacht“ haben, verliert seine Berechtigung, solange man solche „Stiefkinder“ der Direktoren immer nur sporadisch und experimentell auftreten läßt. Bei „Euryanthe“ mag allerdings das schlechte, doch in der Stefanieschen Bearbeitung (die noch einer Ergänzung bedarf) wieder erträgliche Buch die verschwindend niedrige Aufführungsziffer verschuldet haben. Doch richte ich hiermit feierlichst die Frage an jeden Beurteiler eines Librettos, ob nicht die „Dichtungen“ vieler nichtdeutscher Opern ebensolche oder noch schlimmere Machwerke sind als die wenigstens ehrlich gemeinten Versuche der deutschen Textdichter, wobei ich an Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Rossini („Wilhelm Tell“) und Verdi („Troubadour“, „Rigoletto“) erinnere.

Die weitere Gestaltung des deutschen Opernspielplans ergibt sich ziemlich von selbst; sie hätte in der Ergänzung durch fremde Werke zu bestehen, wobei nach Möglichkeit die minderwertige Ware verschwinden oder wenigstens eingeschränkt werden müßte. So hätten zwischen Beethoven und Mozart Cherubini und Méhul zu treten, zwischen Marschner und Wagner Auber und Meyerbeer. „Mignon“, „Margarete“, „Der Prophet“, „Die Jüdin“ sollten im allgemeinen Frankreich, Rossini, Bellini und Donizetti Italien verbleiben. Ausgenommen davon ist natürlich die komische Oper der Franzosen und Italiener, der mit allen ihren Spielarten (Offenbach!) ein breiter Raum im deutschen Operngetriebe anzuweisen ist. Daß ein Meisterwerk wie „Carmen“, daß die reifen, besonders die letzten Opern Verdis nicht oft genug gegeben werden können, scheint mir ebenfalls selbstverständlich vom künstlerischen Standpunkt aus. Vom geschäftlichen ist es hingegen weit ratsamer, gerade beliebte Zugstücke wie „Carmen“, „Aida“ (auch „Mignon“) einige Jahre ruhen zu lassen und sie dann, neu einstudiert, wiederzubringen, weil durch dieses Verfahren das Publikum nie übersättigt, sondern stets bei Appetit erhalten wird. Es ist ganz

verkehrt, eine gutgehende Oper länger als drei Spielzeiten hintereinander oft anzusetzen.

Dem Experiment und der Aufnahme von Feinschmeckerkost bleibt auch bei einer Umgestaltung im obigen Sinne aller Spielraum. Berlioz, Smetana („Dalibor“), Moussorgski („Boris Godunow“), Thuille („Lobetanz“), Julius Stern („Narciss Rameau“), Glinka, Tschaikowsky (um nur einige Namen und Werke herauszugreifen) aufzuführen, wird immer den Beifall und die Anerkennung der Kunstfreunde finden. Doch lassen sich für solche Bestrebungen keine Normen aufstellen, wie ja überhaupt die Bildung des Repertoires im einzelnen je nach den Verhältnissen der Bühne, des Personals, der Stadt verschieden ausfallen wird. Als ideale Forderung bleibt für jede Opernbühne, die ernst genommen werden will, die Erziehung ihrer Künstler zu einem Ensemble, das nicht nur den Wagnerstil beherrscht, sondern auch den Weg zur stilvollen Darstellung von Gluck und Mozart und der komischen (Spiel-) Oper gefunden hat. Je reicher und vielseitiger der Spielplan ist, desto besser ist dies für die Schulung der Sänger. Aber er darf nicht zum größten Teil aus fremdem Gewächs bestehen. Bei einer Nation, die Meister wie Gluck, Mozart, Weber, Marschner, Lortzing, Richard Wagner, Peter Cornelius ihr eigen nennt!

Noch ein Wort über das moderne Musikdrama im deutschen Opernspielplan. Auch hier wiederholt sich die Beobachtung, daß die deutschen Komponisten manchmal den ausländischen gegenüber zu kurz kommen, zum Beispiel Humperdinck mit „Hänsel und Gretel“ und den „Königskindern“ im Vergleich zu „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzi“. Ein Teil des Publikums ist des veristischen Zwillingspaars schon längst überdrüssig, aber das hindert die Leitung fast jedes Theaters nicht, es in jeder Jahreszeit aufzutischen, nur aus Gewohnheit, nur aus Mangel an Gestaltungsgabe, nur aus Liebe zur Tradition. Wenn solche Opern einmal nichts „machen“, werden sie nicht abgesetzt wie „Hans Heiling“ und „Der Wildschütz“, wenn diese nach der dritten Aufführung nicht die Kasse gefüllt haben.

Ein besonderes Kapitel bildet ferner Puccini und das deutsche Theater. Es ist Mode geworden, jedes neue Werk des Jungitalieners mit der nötigen Reklame sofort nach Deutschland zu importieren, so auch das Kinostück „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“, auf das nicht einmal das deutsche Opernpublikum hereinflie. Man glaubte es bringen zu müssen, weil es doch ein Puccini war und erlebte einen Mißerfolg, der in jeder Beziehung verdient war. Anstatt die künstlerischen und theatralischen Qualitäten der Oper zu prüfen, flog man auf den Namen ihres Komponisten. Unter einer derartigen, auf gänzlich falschen Voraussetzungen beruhenden Bevorzugung eines fremden Musikers haben die deutschen Künstler mit ihren neuen Werken sehr empfindlich zu leiden. Ich denke dabei nicht nur an Hans

9*

Pfitzner, dessen „Armer Heinrich“ und „Rose vom Liebesgarten“ wahrlich mehr Beachtung der großen Opernhäuser verdienten, sondern auch an — Richard Strauß, dessen „Feuersnot“, „Salome“ und „Elektra“ nur noch vereinzelt gegeben werden, wo doch zum mindesten „Salome“ dauernd zu halten wäre. Aber außer der Tradition kennt man im Opernbetrieb nur die Sensation. „Salome“ war einst Mode, da war es gleich, ob das Werk bedeutend oder unbedeutend war. Jetzt, wo sein Wert erkannt ist, läßt man es ruhen, anstatt es dem Dauerspielplan einzuverleiben. Dies möge ein Fall für viele sein und den verantwortlichen Leitern zu denken geben über eine zukünftige Gestaltung des deutschen Opernspielplans. Nichts ist stagnierender für die Kunst als das Beschreiten ausgetretener Pfade. Den Opernspielplan zu reinigen, zu erneuern und zu bereichern aus dem unermesslichen Schatz der Werke der eigenen Nation (und dann der aller Völker und Zeiten) — auch das ist eine Kulturaufgabe des deutschen Theaters!

ALEXANDER WINTERBERGER †

VON DR. MAX UNGER IN LEIPZIG

Mit Alexander Winterberger ist der Nestor der wenigen zeitgenössischen Leipziger Tondichter von Ruf dahingegangen. Obgleich als markante Komponistenpersönlichkeit anzusprechen, ist er doch niemals — man könnte sagen: merkwürdigerweise — Gegenstand eines auch in Leipzig in Blüte stehenden Lokalpatriotismus geworden. Eine stille, in sich gekehrte Musikernatur, verstand er es eben nicht, sich in Szene zu setzen, und die Hauptrichtung seines Schaffens, das geistliche Lied, woran er als echter, „unpraktischer“ Künstler mit Zähigkeit festhielt, war an und für sich nicht dazu angetan, ihm laute und weittragende Erfolge einzuheimsen. Auch bei ihm traf das Wort vom Propheten im Vaterlande zu; nur schade, daß seine Stimme auch draußen nicht viel mehr als in Leipzig, das ihm in langen Jahren Aufenthaltes zur zweiten Heimat geworden war, gehört wurde. Es ist leider so: Wenn nicht kürzlich der 14. August, sein 80. Geburtstag, eine Winterberger-Feier gebieterisch gefordert hätte, mancher Fernstehende hätte wohl gar im Zweifel darüber sein können, ob der Alte überhaupt noch am Leben sei.

Es ist doppelt zu bedauern, daß Winterbergers Musik so selten erklingt. Bei den meisten Erzeugnissen der Tonkunst vermag der Musiker vom Fach schon auf dem Papier zu beurteilen, wes Geistes Kinder sie sind. Aber mit seiner Musik ging es mir wenigstens anders. Was ich früher von ihm unter die Hände bekommen hatte, erschien mir vielfach wenig bedeutend und zum großen Teil gleichgültig. Ich wurde erst anderer Meinung, als ich Gelegenheit bekam, diese Musik zu hören, vollends aber, als mir das erwähnte Konzert alle Seiten seiner Wesensart im Zusammenhang entdeckte.

Wir brauchen uns in Winterberger nicht zu täuschen: Er war keiner von denen, die Neuland erlugten. Kein Prometheus der Kunst, aber auch kein Epimetheus, und damit doch eine ganze und eigengeartete Persönlichkeit. Die Wurzeln seiner Musik staken im Boden Liszts und des früheren Wagner. Aber der Sprößling war kräftig genug, sich ihm zu entwinden. Vielleicht kam es Winterberger auch von vornherein zugute, daß das Hauptgebiet, das er pflegte, mindestens von den Wegen, die der Gefährlichere von beiden, Wagner, wandelte, weit ablag. Reminiszenzen an diesen Meister, die bei Winterberger ab und zu anzutreffen sind, fallen nicht schwer ins Gewicht, weil selbst keiner unserer Größten sie hat umgehen können oder wollen, oder waren mitunter wohl gar beabsichtigt. Mit Liszt trifft er sich aber noch eher und inniger: in der Vorliebe für ernst gestimmte, edel pathetische Werke, in der inbrünstigen Erschöpfung

seiner textlichen Vorlage und dem monumentalen, gotischen Bildwerken vergleichbaren, den plastischen homophonen Satz bevorzugenden Aufbau seiner Kompositionen. Dazu trat eine fast priesterlich anzusprechende Neigung zur musikalischen Ausdrucksweise von Jahrhunderte zurückliegenden Epochen. Und er durfte ihr nachgeben; denn diese Ausdrucksweise wußte sein kräftiger Musiksinn so natürlich mit der gegenwärtigen zu verschmelzen, daß dabei ein Neues entstand, was eben nicht anders als Winterbergersche Eigenart bezeichnet werden kann. Außer Lisztschen Einflüssen sind in seinem Klavierstil aber auch bemerkenswerte Berührungspunkte mit der Architektonik und Harmonik der Frühromantiker des Klaviers festzustellen. Wenn noch besonders betont werden soll, daß alles, was Winterberger geschaffen hat, nur rein musikalisch, also unerklügelt und frei von allen Nebenabsichten entstanden ist und verstanden sein will, so ist damit im Grunde nur das, was hier Wesentliches über ihn ausgeführt worden ist, schärfer beleuchtet. Mit der leichten musikalischen Beweglichkeit, die sein ganzes Schaffen kennzeichnet, ist freilich auch seine, wie ich sehe, einzige wirkliche Schwäche verknüpft, die vor allem dort zum Ausdruck kommt, wo ihm keine textliche Unterlage die Form vorschreibt — also in Instrumentalwerken — eine Schwäche, die er freilich mit einer Reihe glänzendster Namen der Musikgeschichte teilt: Es ist sein Mangel an knapper Zusammenfassung seiner Gedanken, ein Mangel, der die Grenzen seiner Formen zuzeiten in maßlose Weiten hinausschiebt.

Winterbergers Lebensgang ist in wenigen Zeilen beschrieben. Am 14. August 1834 in Weimar geboren, bildete er sich am Leipziger Konservatorium und unter Liszt zu einem tüchtigen Pianisten und Organisten aus. Nachdem er längere Jahre in Wien und Petersburg — hier am Konservatorium — als Lehrer gewirkt hatte, ließ er sich 1874 in Leipzig nieder, dem er bis zu seinem Tode treu geblieben ist, obgleich es ihm bei weitem nicht die Achtung entgegenbracht hat, die er verdient gehabt hätte. Es ist leider so: Gerade in den letzten Jahren, wo ihm die Beschaulichkeit des geruhigen Alters hätte vergönnt sein müssen, ist er von Alltagsorgen nicht verschont geblieben. Am Morgen des 23. September verstarb er an Herzschwäche im Krankenhaus zu St. Jakob in Leipzig.

Von seinen die Zahl 130 überschreitenden Werken, die sich auf Einzelgesänge, Duette, Chöre, Klavierstücke und andere Instrumentalkompositionen verteilen, werden zum mindesten die vielen geistlichen Lieder und Gesänge seinen Namen der Nachwelt erhalten. Hier quillt ein reiner Born edler Musik eines Tondichters, der gesungen hat, wie in den Zweigen der Vogel singt, dessen Lied ihn als alleiniger Lohn reichlich lohnet. Es gilt nur, daraus zu schöpfen, um der Schönheit und des Adels des Menschen und Musikers Winterberger gewiß zu werden.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Fachzeitschriften

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 35. Jahrgang, Heft 14 bis 20 (16. April bis 16. Juli 1914). — Heft 14. „Wolfram von Eschenbach und Richard Wagner.“ Eine Parsifalstudie von E. Kreusch. „... Das richtige Urteil wird weder auf dem philosophischen noch auf dem theologischen, sondern auf dem geschichtswissenschaftlichen Wege zu gewinnen sein, der uns zu den antiken Mysterien führt. Wer ihn von diesem Standpunkt aus betrachtet, wird die Parsifal-Dichtung recht verstehen und bewerten.“ — „Für den Klavierunterricht.“ Von Heinrich Schwartz. Chopin: Etüden op. 25. — „Ernst Wendel.“ Von J. Beyer. — „Von wem erbten unsere Tonmeister das Talent?“ Musikalische Plauderei von Franz Dubitzky. „... Darwin lehrte, daß die Geistesanlagen nicht vom Vater auf den Sohn, sondern vom Großvater auf den Enkel sich vererben. Wenn wir die hier gebrachte stattliche und zudem bei weitem noch nicht erschöpfende Liste der musikalisch begabten Väter unserer Tonmeister betrachten, können wir der Lehre Darwins wohl schwer beipflichten, wenn wir auch auf manchen talentvollen Großvater trafen ...“ — Heft 15. „Ein Charakterbild Giuseppe Verdi's auf Grund seiner Briefe.“ Von Alfred Einstein. „... Ein ganz großer Künstler hat nicht nötig, von der rückhaltlosen und unfrisierten Veröffentlichung seines Briefwechsels eine Verdunkelung seines Bildes bei der Nachwelt zu fürchten. Die Probe stimmt auch umgekehrt: so haben die Briefe von Robert Franz z. B. die Gründe dafür gezeigt, warum sein Liedschaffen niemals in die reinen Höhen mit dem freien, weiten, herrlichen Blick eines Schubert gelangen konnte. Und bei Wagner wird schließlich auch die von allen Rücksichten freie Mitteilung seiner Briefe, trotz mancher Trübung im einzelnen, auch die menschliche Größe, Reinheit, Sittlichkeit des Künstlers erweisen. Bei Verdi fehlt auch die kleinste Trübung. Vertieft man sich in diese seine Briefe, so wird man am Ende erschüttert vor der Gewalt, Tiefe, Lauterkeit und seltenen Männlichkeit dieses ganz großen Charakters stehen.“ — „Das doppelte Gehör (Sinnliches und geistiges Ohr).“ Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik. Von Alfred Schütz. (Fortsetzung.) — „Führer durch die Violoncell-Literatur.“ Von Hermann Cramer. (Fortsetzung.) — „Musikerköpfe.“ Von Paul Cohn. „... Beethovens und Schuberts Schädel machen dem anatomischen Blick zunächst einen geradezu monströsen Eindruck. Beethovens Schädel insbesondere zeigt eine zurückfliehende Stirn, tiefe Augenhöhlen, breite dreieckige Nasenöffnung, massige Breite des Oberkiefers und selbst einen deutlichen Ansatz zur ‚Schnauzenbildung‘. An Bachs Schädel fanden sich fliehende Stirn, niedrige Augenhöhlen, starker Stirnnasenwulst. Es ergab sich eine auffallende Ähnlichkeit mit gewissen Urmenschenschädeln, und insbesondere ist Beethovens Schädel dem Neandertalschädel unfraglich verwandt. (Beethoven ist auch in diesem Fundgebiet geboren. v. Luschan.) Andere, weniger studierte Eigentümlichkeiten an Musikerköpfen scheinen die Vermutung eines atavistischen Ursprungs zu bestätigen. So soll Mozarts Ohrmuschel eine Anzahl Varietäten aufgewiesen haben, die auf eine anthropologisch niedere Entwicklungsstufe deuten (das linke Ohrläppchen Haydns soll eine ähnliche Verdickung zeigen wie das linke Ohrläppchen Mozarts) ... Es ergibt sich natürlich ... , daß von einer Herabwertung des Musikers durch das Wort atavistisch gar nicht die Rede sein kann, und daß der Musiker, als letzter Abkömmling dieser ausgestorbenen starken Rasse Mensch sogar vielleicht den interessantesten Typus Mensch darstellt, der heute auf der Welt existiert.“ — Heft 16. „Giacomo Meyerbeer.“ Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Todestage. Von Pr. — „... Welche be-

fremdenden Geschmacklosigkeiten sich auch immer neben . . . bedeutenden Schönheiten in Meyerbeers Partituren finden mögen, sie können niemals Ursache sein, die Größe dieses Mannes gleichzeitig mit seinen Schwächen zu verdammern . . . Seinem großen Talente verdanken wir . . . eine Fülle von dramatischen Gebilden höchster Wirkung, von musikalischen Schönheiten allerersten Ranges. Sie sichern ihm, der von seinen geistesverwandten Zeitgenossen heute als der fast einzige auf der Bühne lebt, seinen Ruhm bis in ferne Zeiten.“ — „Führer durch die Literatur für eine Geige allein.“ Von Otto Voigt. (Schluß in Heft 17.) — „Meine Erinnerungen an Adolf Henselt.“ Von Olga v. Haeckel. — „Max Regers Rücktritt als Dirigent der Meininger.“ Von Oswald Kühn. „. . . Die Allgemeinheit . . . hat ein Recht darauf, nach den Ursachen des Rücktritts zu fragen; das musikalische Deutschland sollte diesen Verlust nicht ohne weiteres resigniert hinnehmen. Wir waren dem Herzog von Meiningen für seine künstlerische Tat, die er mit der Berufung Regers bewiesen hatte, von Herzen dankbar und verpflichtet. Aber auch er, der Herzog, hat Verpflichtungen, nachdem er sich als Förderer künstlerischer Arbeit bekannt hatte. Hier war ein Vorbild: Max Reger mußte Dirigent der Meininger bleiben. Und demnach: er muß es wieder werden, der Leiter gerade dieses Orchesters. Im Namen der Kunst!“ — Heft 17. „Ernst von Schuch †.“ Ein Nachruf von Otto Urbach. „. . . Eine besondere Betrachtung erfordert seine eigentümliche Begabung für das Gaziöse, geistreich Anmutige, das in schnellen Rhythmen Dahinhuschende, mehr an der Oberfläche als in der Tiefe Wurzelnde, in schneller Leidenschaftlichkeit Aufblühende: so war er ein unübertroffener Dirigent der komischen Oper und wohl der beste aller Mozart-Dirigenten und wie geschaffen für die ältere und neuere ernste und heitere italienische Oper. Nicht ohne Grund wurden wir um unsere Aufführungen Puccinischer Werke beneidet: was anderswo unerträglich erschien, — in Dresden ward es unter Schuch zum Genuß . . .“ — „Pfitzner und Straßburg.“ Von Gustav Altmann. „. . . Besteht doch in den wahrhaft künstlerisch interessierten Kreisen kein Zweifel daran, welche Bedeutung Pfitzner für das hiesige Kunstleben besitzt; aber natürlich kann ein Künstler nur dann ersprießlich wirken, wenn er mit Lust und Liebe, und nicht in verärgertem Gemütszustande bei der Sache ist. Und so wünschen alle, die es mit der Musikpflege in Straßburg ernst meinen, von Herzen eine friedliche Beilegung des Konflikts, da man es sehr bedauern würde, wenn die Stadt eine leitende Kraft von der künstlerischen Bedeutung Pfitzners einbüßen müßte, die zudem nicht leicht zu ersetzen wäre . . .“ — Heft 18. „Zur 49. Tonkünstlerversammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins in Essen.“ Rückblicke und Ausblicke. Von Oswald Kühn. „. . . Die Notwendigkeit des Fortbestehens des A. D. M. geht . . . schon daraus hervor, daß die Förderung dramatischer Komponisten selber zur unabweisbaren Notwendigkeit geworden ist; heute mehr als je. Und daß der A. D. M. auf dem Posten ist, Schwierigkeiten aller Art nicht scheut und überwindet, zeigten zwei Uraufführungen von Opern in den sechs Tagen des Festes. Das war eine Tat an und für sich, gleichviel wie das Endergebnis sich gestalten wird. Und die Generalversammlung unter Leitung von Max v. Schillings gab ein erfreuliches Bild davon, daß der A. D. M. nach dieser Richtung hin avanciert. Es genügte, vom Vorstandstisch aus auf das mangelnde Interesse der für musikdramatische Ziele gegründeten Richard-Wagner-Stiftung hinzuweisen, um sofort Geldspenden zur Verfügung zu bekommen. Und es wurde beschlossen, sich an die Bühnen, an die große Öffentlichkeit um weitere Förderung dieses wirklich notleidenden, wichtigen Kunstzweiges zu wenden . . .“ — „Das doppelte Gehör (sinnliches und geistiges Ohr).“ Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik. Von Alfred Schütz.

(Fortsetzung.) — „Joan Manén.“ Biographische Skizze von Emil Hilb. — „Strindberg und die Musik.“ Von L. H. Schütz. Von Äußerungen schroffster Absage, ja des unbegreiflichsten Hasses über Wagner und seine Musik, führt Verfasser u. a. an: „Lohengrin' ist langweilig und armselig, denn das Schwanenmotiv, das fünf Takte schön ist, wird so oft wiederholt, daß man die Verlegenheit des Komponisten fühlt . . . Die ‚Meistersinger‘ sind häßlich, alltäglich, lächerlich, sind Epigonemusik . . . Wagner stellt Töne ‚gegen die Natur‘ zusammen, darum wirkt seine Musik auf ein unverdorbenes Gemüt unheimlich, naturwidrig, ungesund, störend. Und dieses Zusammenwerfen feindlicher Töne scheint oft aufs Geratewohl geschehen zu sein, aus Bosheit, aus Übermut, aus Herrschsucht, aus Mangel an Geschmack, an Schönheitssinn. Mit einem Wort, es scheint von einem unmusikalischen Kapellmeister komponiert zu sein, der eigne Musik dirigieren will.“ „Wir erblicken hier wieder einmal,“ sagte Verfasser, „das betrübende Bild, daß ein unbestreitbar großer Geist einem anderen ohne die geringste ‚Einfühlung‘ entgegentritt. Will man den Einfluß Nietzsches zum Teil mit heranziehen, so bleibt doch noch ein gut Stück des Problems dunkel. Dagegen Strindberg's Verehrung und Vorliebe für Beethoven. Wenngleich er den Mann selbst einen grämlichen Alten nennt, der ‚aus Furcht vor Störung und vielleicht aus Eifersucht für seine eigene Kunst sich nicht verheiraten wollte, obwohl er gute Gelegenheit hatte‘, nennt er ihn doch wiederum den ‚Größten‘, der das ganze Leben gelitten hatte, und seine Impressionen aus Beethovens Sonaten zeigen, daß er sich in die Welt dieses Meisters zu versetzen wußte . . .“ — Heft 20. „Die Beethoven-Literatur der letzten zwei Jahre (1913/14).“ Zusammengestellt und besprochen von Emerich Kastner. — „Die ersten Klavierstunden.“ Von Heinrich Schwartz. „... Zur Veredelung des Geschmackes ist vor allem so frühzeitig als möglich die Bekanntschaft mit Joh. Seb. Bach anzubahnen. Von seinen Werken sollen in vernünftiger Auswahl zunächst die leichtesten kleinen Präludien, Inventionen gegeben werden. Das Studium einzelner Teile aus den französischen Suiten wird alsdann die solide Grundlage bilden, auf welcher erfolgreich weiter gebaut werden kann . . .“ — „Zur Deutung und Würdigung von Hauseggers Natursymphonie.“ Eine Studie von Hans Burkhardt. (Schluß.) „... Hauseggers Symphonie bedeutet uns neben einem fesselnden persönlichen Bekenntnis des Tondichters eine Offenbarung modernen künstlerischen Geistes überhaupt. Denn in dieser Komposition wird die Landschaft nicht mehr, wie noch in symphonischen Naturschilderungen der vorletzten Generation, von Nixen und Waldnymphen bevölkert, kein Berggeist erschreckt den Wanderer, kein blasender Triton vermittelt uns erst die Vorstellung der Meerflut; wir blicken nicht mehr durch die Kunstgläser gemachter Empfindungen in ein Kaleidoskop, dessen aus der Natur geborgte paar Formen und Farben als ‚die Natur‘ ausgegeben wurden! Siegmund v. Hausegger, der nach Wahrheit des Ausdrucks ringende, männliche Künstler, hat es gewagt, die Natur ohne derartige Staffage so, wie sie ihm wirklich erschien, zu schildern und zu werten. Und bei den augenblicklich oft etwas richtungslosen und weichen Stimmungen in unserm Musikleben ist die energische Schönheit der Natursymphonie als Äußerung eines tiefen und bestimmten Künstlerwillens freudig zu begrüßen.“ — „Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen †.“ Von H. L. „... Wohl war es Herzog Georg II. vergönnt gewesen, das neue Deutsche Reich mit errichten zu helfen, weitere politische Ziele aber hat ihm die Vorsehung nicht gewiesen. Er konnte deshalb seine ganze Kraft dem inneren Ausbau seines Landes widmen; und er hat es auch in nie erlahmender landesväterlicher Fürsorge getan in einer 48jährigen Regierungszeit, die für alle Stände, Kirche und Schule, Künste und Wissenschaften Früchte gezeitigt hat, wie sie ein anderes

Land von gleicher Größe nicht aufzuweisen hat. Daß er den Künsten eine Pflegestätte geschaffen hat, wo sie sich frei entfalten konnten, das müssen ihm alle Künstler und Kunstfreunde, die ganze Menschheit danken. Das Andenken dieses seltenen kunstsinnigen Fürsten wird daher ein gesegnetes bleiben für alle Zeiten.“ — „Musikpflege in Italien.“ Von H. R. Fleischmann. „... Was wir ... dargelegt zu haben glauben, ergibt zur Genüge, daß italienische und deutsche Musik in vielen Richtungen noch nicht die richtigen Berührungspunkte gefunden haben, und daß es sich in beiderseitigem Interesse verlohnen dürfte, sich mit dieser Materie näher zu beschäftigen ...“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 72. Jahrgang, No. 38 bis 40 (23. September bis 7. Oktober 1914). — No. 38. „Der Virtuos im Felde.“ Abdruck eines Berichtes des in der Schlacht bei Lemberg verwundeten ausgezeichneten Geigers Fritz Kreisler aus einer Wiener Tageszeitung. — „Berliner Oper und Konzert im Kriegswinter 1870/71.“ Von Walther Hirschberg. (Schluß.) „... Wieder schreiben wir Anfang September. Auch diesmal ist die strategische Situation ähnlich wie 1870 um dieselbe Zeit. Was sie betrifft, so scheint mir am treffendsten eine Zeitung des neutralen Auslandes zu urteilen, die schreibt, daß die deutschen Armeen den französischen gegenüber im jetzigen Feldzug wenn auch kein effektives, so doch ein moralisches Sedan gewonnen hätten. Der Sieg von Tannenberg über die Russen gibt auch einem ‚effektiven Sedan‘ kaum viel nach. So steht nach der Analogie von 1870 zu hoffen, daß auch diesmal die Musik während des Krieges nicht allzuviel Einbuße erleiden wird. Darf doch vor allem auch eins nicht vergessen werden: Daß gutes Musizieren keineswegs eine Beschäftigung darstellt, die der Schwere der Zeit nicht angemessen ist, daß es vielmehr in ernster und großer Zeit die Mission der Musik bleibt, erhebend und befreiend zu wirken.“ — „Ein Unwürdiger.“ Gemeint ist der holländische Musiker Alphons Diepenbrock, der in einer Amsterdamer Tageszeitung einen Schmähartikel gegen Deutschland veröffentlicht hat. „... Eine Kreatur, wie dieser Dr. Alphons Diepenbrock, gehört an den Pranger. Man vergesse seinen Namen und seine Unwürdigkeit auch dann nicht, wenn der Friede uns einst wieder zu größter Milde und Nachsichtigkeit geneigt gemacht hat. Dieser Mann versündigte sich an dem heiligen Geist der Musik, als er die Wiege der modernen Musik mit solchem Unflat bewarf.“ — No. 40. „Die Oper im Kriege.“ Von August Spanuth. „... Wer sich auch in diesen furchtbaren Kriegstagen seine Begriffe klar zu halten vermag, kann doch aus vaterländischen Gründen von den deutschen Bühnen nur fernzuhalten wünschen, was unser jetzt so machtvoll erregtes Nationalgefühl zu verletzen imstande ist; außerdem in noch strengerer Weise als sonst Geschmacks- und Pietätlosigkeiten. Alle solche Dinge, die auch nach der ästhetischen Seite hin dem deutschen Empfinden auffällig widersprechen, also etwa ‚welscher Tand‘, mögen strenger als sonst verpönt werden, aber im übrigen sollte man die Grenzen soweit wie möglich ziehen, damit nicht unnötigerweise die Anziehungskraft des Theaters noch mehr verringert werde. Vor allem sollte niemand verlangen, daß wir zurzeit auch von der Bühne herunter unausgesetzt an den bitteren Krieg erinnert werden, daß sich die Kunst lediglich als patriotische Emanation präsentiere. Dürfen wir denn nicht auch in Kriegszeiten den Wunsch haben, unser Denken und Fühlen durch den Theaterbesuch auf einige Stunden der Not des Tages zu entziehen? Soll die Kunst uns nicht mehr befreien dürfen? Oder ist solche Befreiung jetzt nur gestattet, wenn sie mit einem Appell an unseren Patriotismus verbunden wird? Dann wären wir übel dran, dann müßte zum Beispiel ein patriotischer Operndirektor jetzt möglichst alle Tage ‚Die Meistersinger‘ geben ...“

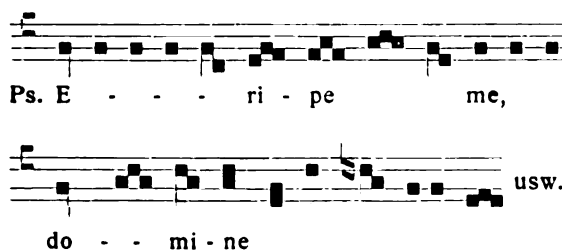
Willy Renz

BESPRECHUNGEN

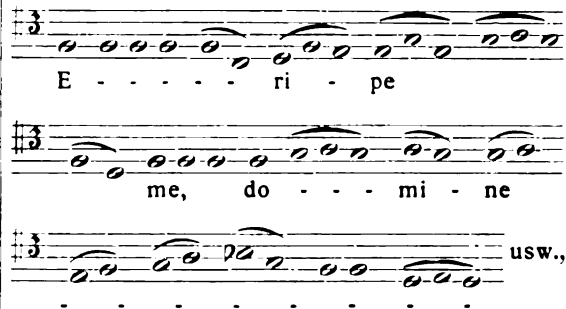
BÜCHER

13. **Johannes Wolf: Handbuch der Notationskunde, I. Teil: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral- und Mensuralnotation. (Bd. VIII der „Kleinen Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen“, herausgegeben von Hermann Kretzschmar.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 10.—.)**

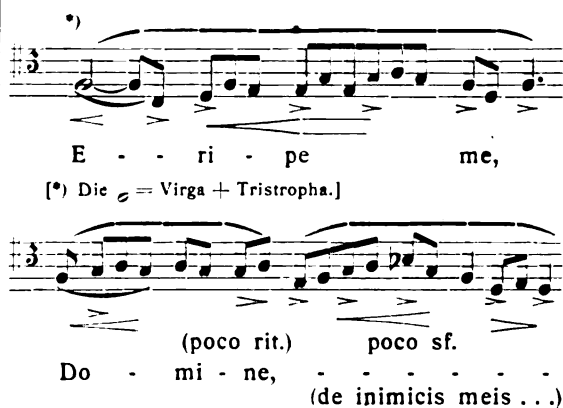
Der bekannte Berliner Musikgelehrte hat mit vorliegendem Werke, das schon in seiner ganzen Anlage unbedingt imponierend wirkt, zweifellos eine hochbedeutsame Arbeit der Öffentlichkeit durch den Druck zugänglich gemacht. Ein für alle späteren paläographischen Forschungen unentbehrliches Nachschlagewerk, da wohl sämtliche derzeit bekannten, resp. zugänglichen Quellen, Dokumente, Traktate jeglicher Art mit größter Exaktheit bezeichnet sind. Sehr wertvoll wird das Werk durch die zahlreichen, vortrefflich faksimilierten Autographe aus den verschiedensten Zeitabschnitten und Bibliotheken, für deren tadellos korrekte Ausführung der Firma Breitkopf & Härtel ein besonderes Kompliment gebührt. — In der Einleitung hören wir kurz über die alten Schreibstoffe, Papyrus, Pergament. Ferner gibt der Autor auf pag. 6—8 eine übersichtliche Tabelle der gebräuchlichsten Abbrüviaturen, sowie weiterhin Literatur zur musikalischen Schriftenkunde. Der erste Abschnitt behandelt dann in soweit als möglich ausführlicher Darstellung die Buchstaben-Tonschriften des Altertums und des lateinischen Mittelalters. Interessant ist die Auslassung des Verfassers über die Schreibweise der vokalen und der instrumentalen Tonschrift der Griechen und deren Gegenüberstellung mit den davon abweichenden griechischen Schriftzeichen Joh. de Muris. Nach eingehender Betrachtung des Boethius' „De institutione Musica“, dessen Monochordteilungen und Notation, werden die Vierteltonzeichen im Meßtonale von Montpellier (Bibl. de l'école de médecine) des näheren beleuchtet. Die Übertragung dieser Neumen in die nota quadrata (pag. 45) ist allerdings nicht völlig korrekt, auch die in moderne Notation (pag. 46) insofern zu beanstanden, als das Notenbild durch die Übertragung in ∞ (eine Praxis, die J. Wolf fast durchweg anwendet) als Einheitswert zumindest sehr unübersichtlich wirkt. Wir müssen da doch wohl als Einheitswert die ♩ annehmen. Damit kommen wir der effektiven Klangwirkung derartigen Musik am nächsten. In diesem Falle handelt es sich um melismatische, also figurierte Musik. Meiner Meinung nach müßte beispielsweise folgende Stelle (pag. 45)



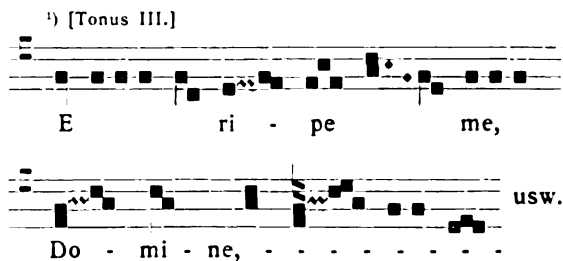
nicht so (pag. 46):



sondern folgendermaßen übertragen werden:



Davon aber abgesehen, ist die korrekte Übertragung des „Eripe me, domine“, in die Choralnotation folgende:



und deren Übertragung in moderne Notation:



1) w = Zeichen für „quilisma“. 2) „Pressus“, gleichbedeutend unserer Synkope.

1) Vgl. „Graduale Romanum“, (Editio Ratisbonensis Juxta Vaticanam, Fr. Pustet, MDCCCXVIII), pag. 130. Das „Graduale“ des „Dominica de Passione“.



Der Deutlichkeit halber habe ich dies kleine Bruchteil aus genanntem Graduale mit moderner Phrasierung und mit modernen dynamischen Zeichen versehen. Für alle korrespondierenden Fälle gilt dasselbe Prinzip. — Im weiteren Verlauf behandelt der Autor mehr oder weniger ausführlich die allmähliche Entwicklung der Notation. Die lateinischen Buchstaben, die Akzent-Tonschriften, insbesondere die ekphonetische Tonschrift, die byzantinischen Neumen, die neugriechische und altrussische Notation werden in gründlichster Weise beleuchtet. Sehr lehrreich ist (pag. 82) ein „Tabellarischer Vergleich der Neumenformen“, der ekphonetischen, konstantinopolitanischen und hagiopolitischen Tonschriften, sowie die Zusammenstellung der Tonzeichen der altrussischen Notation (pag. 94/95). Bei letzterer dürfte wohl Youssouppoff's „Histoire de la Musique en Russie“ für die moderne Deutung ausschlaggebend gewesen sein. Das Kapitel über „die lateinischen Neumen“ ist mit scharfsinnigster Ausbeute des gesamten derzeitigen Quellenmaterials in großzügiger Weise angelegt und mit zahlreichen Faksimiles (deren Übertragungen allerdings, wie vorerwähnt, nicht ganz einwandfrei ausfielen) interessanter Autographen geschmückt. Weiterhin spricht Wolf über die Romanus-Buchstaben und über die Hilfstonschrift des Hermannus Contractus. Das ganze vierte Kapitel handelt vom Verfall der Choralnotation. Was Wolf hier insbesondere zu sagen hat über die Auflösung der Ligaturen, über die rhythmischen Notenformen und über die Mensur im Choral, bedeutet ein gutes Stück Forscherarbeit, desgleichen die Ausführung über die gotische Choralnotation, die Verfasser sich langsam entwickeln läßt bis in die Zeit ihres Verfalls, da auch sie die Mensur beherrscht. Die Choralnotation in der Profanmusik des Mittelalters wird eingehend dargetan und erläutert durch einige Faksimiles wunderschön erhaltener Autographen aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Das Kapitel über die Mensuralmusik ist mit großer Liebe für die Sache geschrieben. Die Lehre von den Modi, die Zeit der Frankonen usw. wird mit größter Anschaulichkeit dargestellt. Die hier aufgestellten Grundregeln der Mensuraltheorie sind unbedingt grundlegend. Die Weiterentwicklung der „ars antiqua“ in all ihren Phasen, die italienische Notation (nach Zeugnissen des Marchettus v. Padua und Prosdocius de Beldemondis), und endlich die „ars nova“ und die daraus resultierende Praxis hat der Autor in einer Weise behandelt, die ob ihrer detaillierten und doch durchaus plastischen Darstellung uneingeschränkte Bewunderung verdient. Auch diesen Kapiteln gab Wolf wiederum eine Anzahl vorzüglich gelungener Faksimiles bei. Die Übertragungen dieser alten Tonsätze sind mustergültig. Das letzte Kapitel (pag. 381—445) behandelt den Umschwung der Notation um 1450. Besondere

Aufmerksamkeit widmet der Autor der allmählichen Umformung des Notenkörpers, sowie dem Gebrauch der schwarzen Noten. Aus einem Tonwerke des 16. Jahrhundert „Colinet de Lannoy, Cela sans plus“ (Bibl. Dr. Werner Wolffheim-Berlin) bringt Wolf beispielsweise zwei Seiten, die er in moderne Notation überträgt, desgleichen ein „Salve regina“ aus der Münchener Königlichen Hofbibliothek in einwandfreier Übertragung. Des weiteren spricht er über Takt, Proportionen und Taktstriche. Kurz berührt wird sodann noch die Einführung der Chromatik und die Praxis der Textunterlegung (Zarlino's Regeln). Eine sehr ausführliche Übersicht über „Handschriftliche Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts“ beschließt dies bedeutsame Werk, das überdies den Vorzug hat, trotz aller bewundernswerten Gelehrsamkeit, vermöge seiner durchweg interessanten, niemals „trokenen“ Darstellungsart, auch für den historisch und musikalisch gebildeten Laien von größtem Werte zu sein. Daß es besonders auch in diesen Kreisen die wohlverdiente Beachtung und Verbreitung finde, das ist mein aufrichtigster Wunsch. Eine Empfehlung für Fachkreise im besonderen erübrigt sich bei der Bedeutung des allgemein bekannten und anerkannten Gelehrten. Carl Robert Blum

MUSIKALIEN

14. **Arnold Mendelssohn: Fünf Lieder.** op. 60. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Wenn ein Mann vom Rufe Arnold Mendelssohns, der die großen Formen („Paria“ u. a.) so meisterhaft beherrscht, ein paar Lieder herausgibt, so hat das sicher seinen Grund in einer ganz besonderen Hinneigung zu den Texten. Und in der Tat bieten diese Texte von Volker, Falke, Bierbaum, Heine einem Komponisten besonders malerische, farbige Reize. Mendelssohn hat diese kraftvollen, stillen, bewegten und verträumten Stimmungen in sehr charaktervollen und melodischönen Weisen festgehalten; er hat auch die Art seiner harmonischen Führungen, die sonst wohl schwerfälliger und gesättigter waren, dem Ausdruck seiner Vorlagen durchaus angepaßt. Eine solche Beschränkung wird im Lied zur größten Tugend, und wir können vorhersagen, daß diese fünf Tilly Koenen gewidmeten, leichtgeschürzten Lieder jederzeit eine gute und vornehme Wirkung ausüben werden.

Dr. Kurt Singer

15. **Joh. Adam Krygell: Orgelkonzert.** op. 112. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen, (Mk. 3.50).

Ein „Konzert“ im landläufigsten Sinne. Billige Thematik und ebensolche Durchführung. Es besteht zwar aus der üblichen Dreizahl an Sätzen, doch will's mir scheinen, als habe der Autor im Verlaufe seiner Arbeit vergessen, daß er ein „Konzert“ komponieren wollte. Es wurde vielmehr ein phantasieähnliches Gebilde, das ab und zu Ansätze zu ernsterem Wollen zwar birgt, aber nirgends, wie gesagt, über das Gelegenheitsmäßige hinausgeht. Das ist betrüblich. Schon der erste Satz („Fantasia“) bekundet in der Phrasierung seines Introduktionsmotives eine offenkundige Nachlässigkeit. Statt dieser Fassung:



wäre wohl ohne Zweifel folgende vorzuziehen:



Um wieviel prägnanter ließe sich hier so manches gestalten! Überdies nehme ich an, daß Krygell sich nicht zur alten Schule zählt, woselbst man es mehr dem reproduzierenden Künstler, dem „Virtuosen“, überließ, dem Werke die zur Wirkung notwendige „Form“ zu geben. Heutiges tags sollten hingegen die Komponisten froh sein, daß man von ihnen möglichst genaue orthographische Fixierung ihrer künstlerischen Ideen wünscht, damit das Werk demgemäß auch möglichst in völliger Ideenübereinstimmung mit dem Komponisten interpretiert werden könne. Von diesem Standpunkte aus ist das vorliegende Opus ganz und gar zu verwerfen. Anders von der orgeltechnischen Seite aus betrachtet. Da ist nichts zu finden, was dem Charakter der „Königin der Instrumente“ zuwiderläuft. Alles ist gut spielbar und auch registrationstechnisch recht gut zu verwerten. Der Schwierigkeitsgrad ist durchweg gering für versierte Orgelspieler, so daß es vielleicht manchem Organisten auf dem Lande und in kleinen Städtchen ein erwünschter Zuwachs zur einschlägigen Literatur bedeutet, namentlich der erste und der letzte Satz, ein „Triumphale“. Auch hier bleibt in erster Linie die mangelhafte phraseologische Ausarbeitung zu rügen. Um wieviel mehr wirkt diese Fassung des ersten Motives:



als die Originalgestaltung:



Der Mittelsatz (natürlich ein „Pastorale“) ist dermaßen seicht und oberflächlich geraten, daß ich mir die Mühe ersparen will, näher darauf einzugehen.

Carl Robert Blum

16. Mary Wurm: Praktische Vorschule zur Caland-Lehre, von der Elementar- bis zur Oberstufe. Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1914.

Diese Klavierschule soll als Vorbereitungswerk auf Elisabeth Calands „Praktischen Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels“ (Stuttgart 1912) dienen, den ich in Heft IX, 21 dieser Zeitschrift anzeigte. Das Werk ist ganz aus dem Ideenkreise Calands geboren, die Verfasserin bezeichnet sich mit Recht nur als „autorisierte Überlieferin und Bearbeiterin“ der Lehre ihrer Meisterin. Ich kann daher nur wiederholen, was ich gelegentlich der Besprechungen früherer Werke Elisabeth Calands sagen mußte: daß ich den zugrunde gelegten naturwissenschaftlichen

Beobachtungen, den psychologischen Voraussetzungen wie den pädagogischen Folgerungen daraus nur sehr bedingt beipflichten kann. In dem System Caland-Wurm sind wohl viele Irrtümer der alten Klavierlehre beseitigt, aber auch neue zu Dogmen erhoben worden. Von den „Zwölf Geboten der Caland-Lehre“, wie sie in der vorliegenden Schule dem Schüler vorgehalten werden, könnte ich fast keines unwidersprochen hinnehmen; ähnlich geht es mir mit den meisten klaviertechnischen Hinweisen vor den einzelnen Kapiteln. Die Vorzüge der Schule erblicke ich in der Berücksichtigung der Tätigkeit des gesamten Armes von Anfang an und vor allem in der von künstlerischem Geschmack und pädagogischem Feingefühl zeugenden Auswahl der Stücke. Zu diesen hat die Verfasserin selber manch gelungenes Stück beigesteuert. Ein selbständiger Lehrer wird also mit dem hier gebotenen Material gut arbeiten können, auch wenn er sich nicht unbedingt zur Caland-Lehre bekennt.

17. Dirk Fock: Sonate für Klavier. op. 1. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Dieses op. 1 des offenbar noch jungen Komponisten hat auf mich einen sehr starken Eindruck gemacht. Die Komposition offenbart zwei Eigenschaften der künstlerischen Phantasie in erfreulichem Maße vereint: kraftvoll männliche Themenerfindung und strenge formale Selbstzucht in der Arbeit. Ein Hauch vom Geiste des letzten großen absoluten Musikers, Brahms, scheint auf diesen jungen Künstler übergegangen zu sein. An wen sollte man sonst einen Komponisten mit solcher echten, gesunden Erfindungsgabe und solchem streng formalen Künstlergewissen anschließen? Durch seinen Mut zum Schaffen in klassischen Bahnen fällt Fock fast noch mehr auf als durch sein selbständiges, gesundes geistiges Wesen, das erfrischend berührt, wie der Atem vom Gebirge oder der See. Es ist geradezu etwas Außergewöhnliches, wenn heute ein junger Künstler mit starken Phantasiekräften seine Persönlichkeit in natürlichem Anschluß an das Schaffen unserer großen formalen Meister zu beweisen sucht und es verschmäht, durch Übertrumpfung längst unerträglich überspannter Ausdrucksmittel sich als eigenartige Persönlichkeit zu erweisen. Weil dieser junge Künstler so maßvoll und doch so voller Ausdruck spricht, weil er allem ungebärdigen Überschwang fernbleibt und doch so viel kraftvolles Temperament entwickelt, weil er in vier Sätzen seiner Sonate auf 20 Seiten mehr sagt, als heute gewöhnlich auf 50 Seiten gesagt wird, darum erscheint mir sein Erstlingswerk wie eine Zukunftshoffnung. Die Gedrungenheit der Sprache in dieser Sonate ist für einen jungen Künstler erstaunlich. Es ist tatsächlich keine Zeile in diesen Sätzen, die ein Nachlassen der konzentrierten Stimmung verrät. Die Art aber, wie dieser junge Künstler seine starken inneren Erlebnisse in in nachklassischem Stil geordnete, aber durchaus persönlich eigenartig geprägte musikalische Bilder formt, nötigt Achtung ab. Aus einem einzigen Werke lassen sich natürlich nur unvollkommene Schlüsse auf eine sich erst entfaltende Künstlerpersönlichkeit ziehen; es will aber schon viel heißen, wenn ein solches Erstlingswerk imstande ist, die Erwartung auf weitere Äußerungen stark zu spannen.

Hermann Wetzel

OPER

LEIPZIG: Vom Arbeitsfelde der städtischen Oper, die trotz dem Kriege nach den Theaterferien ihre Pforten mit einer eindrucksvollen Aufführung des „Lohengrin“ wieder geöffnet hat, sind vor allem zwei Neueinstudierungen hervorzuhelien, die sich in Sorgfalt und künstlerischem Hochstand die Wage hielten: Rossini's „Barbier von Sevilla“, der in den Hauptrollen von unserem neuen lyrischen Tenor Hans Lißmann (Almaviva), Claire Hansen-Schultheß (Rosine) und Ernst Possony (Figaro) bestritten wurde, und Glucks „Orpheus“ (zur Nachfeier des 200. Geburtstages des Tondichters), worin Valesca Nigrini (Orpheus) gesänglich, darstellerisch und stilistisch Höchstwertiges leistete; ihr stand Gertrud Bartsch als eindrucksvolle Eurydike und Elly Gladitsch als Amor, dem freilich selbst Herz und Liebe abzugehen schien, zur Seite. Die Orkus-Szenen unserer Balletmeisterin Emma Grondona sind wirkliche Wunder rhythmisch schöner und einheitlicher Gruppierung und Bewegung zu nennen. Otto Lohse ward am Dirigentenpult mit starker Einfühlung den gegensätzlichen Stilen der beiden Werke gleichmäßig gerecht. Während das Vaterland manches Theatermitglied zu den Waffen gerufen hat, ist uns Lohse durch die Einnahme Brüssels, mit dem die Leipziger Oper seine Kraft teilen mußte, übrigens ganz geschenkt worden — wie es scheint, sehr zu unserem Vorteil. Dr. Max Unger

KONZERT

BERLIN: Höchst erfreulich, daß trotz des Weltkrieges die großen Orchester, wie das Königliche, das Philharmonische und das Blüthner-Orchester, auch die Gesangsvereine, die Singakademie, der Philharmonische und der Domchor ihre Konzerte diesen Winter hindurch geben werden. Siegfried Ochs stellt die sämtlichen Konzerte seines Chores in den Dienst der Wohltätigkeit und begann am 5. Oktober die Reihenfolge seiner ersten Aufführung mit der Hymne „Heil dir im Siegerkranz“, deren einzelne Verse zwischen die Knaben-, Frauen- und Männerstimmen verteilt waren; erst zum Schlusse vereinigten sich alle zu machtvoller Steigerung der Melodie, die durch Bearbeitung des Chorleiters, namentlich durch bedeutsame Führung der Mittelstimmen in ihrer Wirkung erheblich gewann. Es folgte darauf das Chorstück „An die großen Toten“, Gedicht von Gustav Schüler, zu dem Wilhelm Berger die Musik gesetzt hat. Das schon früher aufgeführte Tongedicht schreitet in vornehm-feierlicher Weise in der Form eines breit angelegten Trauermarsches einher. Kunstvoll verschlingen sich darin die Stimmen der Sänger mit denen des Orchesters; das Ganze hinterläßt einen bedeutenden Eindruck. Der übrige Teil des Abends fiel Kammersänger Fritz Feinhals, in seiner feldgrauen Soldatenkleidung von den Hörern mit herzlichem Jubel empfangen, und dem a cappella-Gesang des Chores zu. Diese Chorlieder waren von Siegfried Ochs bearbeitete Volksweisen, höchst wirksam in der Verteilung der Melodie auf die verschiedenen Stimmgattungen und durch den fein abgetönten Vortrag der Verse so zündend, daß die Hörer

sich mehr als ein Stück doppelt vorsingen ließen. Daß auch Feinhals rauschenden Beifall mit dem Vortrag der volkstümlichen Stücke von Loewe, Zilcher, Hugo Wolf u. a. deutschen Tondichtern fand, daß auch er sich zu Zugaben entschließen mußte, braucht wohl nicht besonders erwähnt zu werden. — Acht Tage darauf leitete Nikisch das 1. Philharmonische Konzert in der Philharmonie, deren Räume diesen Winter in helleren Farben als früher den Besucher freundlich begrüßen. Mit Beethovens Ouvertüre zu „Egmont“ begann der Abend und schloß mit der Symphonie in e von Brahms. Dazwischen spielte Carl Flesch Beethovens Violinkonzert, herrlich in der Tongebung und der Ausgestaltung des einzigen Werkes, das in allen Teilen zu schönster Wirkung gelangte. Die Kadenz von Léonard allerdings mit ihrem stellenweis etwas etüdenhaft trockenen Inhalt ermüdete auch schon durch die übermäßige Länge. Muß denn überhaupt in dem stolzen Werke, in dem der Tondichter alle Motive so tiefgründig ausgeschöpft hat, der Geiger gar so lange kadenzieren, um seine technischen Kunststücke anzubringen? Gerade ein so vornehmer Künstler wie Flesch könnte mit diesem Gebrauch in dem Beethovenschen Konzerte am ersten brechen. Nikisch brachte die Beethovensche Ouvertüre sowie die Brahms'sche Symphonie, die beide aufs feinste ausgearbeitet waren, zu herrlicher Geltung. Es kam uns allen so recht zum Bewußtsein, daß kein Volk der Erde es wagen darf, mit der Musik der „deutschen Barbaren“ sich messen zu wollen. E. E. Taubert

Willy Burmester konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester; er spielte wieder einmal die sattem bekannten Konzerte von Bach in E und Mendelssohn, dessen Finale er überhastete. Herrliches bot er in einer Reihe jener kleinen Stücke, die er als Spezialität ausgebildet hat, besonders in Schumann'schen Sächelchen und zwei Tänzen von Hummel und Dussek. Emmerich Kris begleitete ihn dabei auf dem Klavier. — Einen nordischen Abend veranstaltete, offenbar um ihren talentvollen Bruder Lilli Erik Hafgren hier einzuführen, Lilli Hafgren-Waag vom Königlichen Opernhause unter Mitwirkung des sehr geschmackvollen trefflichen Geigers, des Königlichen Konzertmeisters Robert Zeiler. Der Liedervortrag liegt der ausgezeichneten Bühnensängerin nicht so ganz; doch ist ihr ein entzückendes piano und ein Vortrag voller Feinheiten nicht versagt (vgl. Sinding's Waldsee). Herr Hafgren, der ein trefflicher Pianist ist, hat als Liederkomponist sich schon vorteilhaft bekannt gemacht. Auch in seiner noch ungedruckten Violinsonate, die deutlich von Gade, Grieg und Sinding beeinflusst ist, ist er vorwiegend Lyriker. Das Werk würde durch Kürzungen, besonders im Andante und Ersatz der Coda des ersten Satzes gewinnen. Auch müßte die völlig wirkungslose Pizzicato-Begleitung im Finale beseitigt werden. Dieses besitzt viel Schwung, besonders im zweiten Thema. Auch im ersten Satz ist dieses das bedeutendere. Namentlich aus dem Andante merkt man, daß der junge Künstler fein und warm empfindet, wenn er uns auch nichts besonders Eigenartiges vorläufig zu bieten weiß. Wilhelm Altmann

Es ist etwas Merkwürdiges mit der Kritik in diesen Tagen: die meisten Konzerte sind vorläufig Wohltätigkeitskonzerte, d. h., die Kunst ist, wenn auch in diesem Falle heiliges Mittel, eben doch nur Mittel. Und diese Tatsache zeitigt die sonderbarsten Folgen, so beispielsweise die Vereinigung von zwei Künstlern so verschiedenartiger Kultur wie Ferruccio Busoni und Xaver Scharwenka zu einem gemeinsamen Musizieren. Busoni dirigierte und Scharwenka spielte, und zwar spielte er seine beiden Konzerte op. 32 und op. 82. Weder er — Kritik muß an dieser Stelle immer Kritik bleiben — noch Busoni vermochten uns diese Werke nahe zu bringen. Sie sind formal einwandfrei und technisch oft genug mehr als interessant, aber ihr Inhalt bleibt uns fern und fremd, als etwas Elegant-Schönegeistiges, aber nichts sonst. Zwischen diesen Konzerten nahm sich Busoni's „Geharnischte Suite“ seltsam genug aus. Ich hörte dieses Werk zum erstenmal. Am suggestivsten erschien mir das mittlere Stück „Grabdenkmal“ benannt, um das Gewaltsam-Totes und Grausig-Vergessenes weht. — Auch Elisabeth Ohlhoff konzertierte zum Besten notleidender Künstler. Es wirkten mit: Marie Bergwein, Robert Kahn und Alfred Wittenberg. Die Künstlerin sang prächtig wie immer. Mit besonderer Liebe setzte sie sich für ein Schubertsches, so gut wie nie gehörtes Lied „Raste, Krieger!“ ein. Auch die anderen Künstler zeichneten sich durchweg durch vornehme, gut vorbereitete Darbietungen aus.

Arno Nadel

Carl Maria Artz, der hier als Orchesterleiter kein Fremder mehr ist, gab mit dem Philharmonischen Orchester sein 1. Symphonie-Konzert. Der junge Dirigent beherrscht die Technik des Stabführens schon in hohem Maße und ist sichtlich von einem Streben nach den höchsten Zielen durchdrungen. Wenn man auch noch nicht sagen kann, daß sich in dem Vortrag der beiden Symphonien (Mozart: g-moll und Bruckner No. 3) eine künstlerische Individualität aussprach, so muß man doch trotz verschiedener Schwankungen in dem Mozartschen Werke dem Talente des Dirigenten seine Anerkennung zuteil werden lassen.

Emil Thilo

Unter der Flagge der Wohltätigkeit segelte ein von Willi Kewitsch, Marta Oppermann und Otto Werth unter Mitwirkung von Paul Schramm veranstaltetes Konzert, in dem mehrstimmige deutsche Volkslieder zum Vortrag gebracht wurden. Die Darbietungen hielten sich bezüglich der Ausführung auf anständiger Mittelmäßigkeit. Schade, daß der schöne weiche Alt von Frl. Oppermann nicht mehr Gelegenheit hatte, hervorzutreten. Paul Schramm spielte die A-dur Sonate von Mozart schlicht und recht. Nicht ganz so günstig schnitt er als Komponist zweier zweistimmiger Lieder ab, obwohl ihm das Publikum reichlich Beifall spendete. Hier zeigte er zwar eine gewisse koloristische Geschicklichkeit, aber noch zu wenig Geschmack in der Erfindung. Auch sein dreistimmiger Satz der Volkslieder schmeckte noch arg nach der Studierstube. — Ganz anders sah es zum Glück bei Julia Culp aus, deren einziger Liederabend einen übervollen Saal herbeigezogen hatte. Hier war nicht die Wohltätigkeit das Panier, wohl aber war es eine Wohltat, der herrlichen Stimme,

der vornehmen Gesangkunst und dem meisterhaft abgetönten, seelenvollen Vortrag der Sängerin zu lauschen. Das schwierige Problem, einen ganzen Abend nur Brahms-Lieder, und keineswegs nur die dankbarsten, zu singen, löste sie in hochkünstlerischer Weise und entfesselte nach einzelnen besonders gelungenen Nummern Stürme der Begeisterung. Freilich sekundierte ihr am Flügel Conrad van Bos, dessen wundersame Kunst der Begleitung wir hoffentlich in der Folge wieder öfter werden genießen können.

Emil Liepe

Walter Petzet spielte die drei Klaviersonaten von Brahms und bewährte sich dabei als ein ernster Musiker und Pianist, der die Technik niemals Selbstzweck sein läßt, der alles Äußerliche abstrahiert und ganz in der Deutung des Kunstwerkes aufgeht. Es geht doch nichts über die alte gute deutsche Gründlichkeit und Tiefe, wogegen aller Flitter der „Virtuosität“ (als solcher) sich verflüchtigt. Petzet ist nicht nur ein gewissenhafter, nein, ein hervorragender Interpret unseres norddeutschen Meisters, der, in alle Tiefen dieser herrlichen Kunst mit größter Liebe hineinleuchtend, vielen einen der Zeit entsprechenden künstlerischen Genuß verschaffte. Petzet wich in manchem von der „gebräuchlichen“ Interpretation ab. Dies sei kein Vorwurf, sondern eine Ermunterung für seine weiteren konzertanten Äußerungen, denen man nach all dem mit großem Interesse entgegensehen darf. — Eine Spezialkollegin Prof. Petzets, Augusta Cottlow, spielte Beethovens c-moll Konzert, op. 37, Edward H. Mac Dowell's Konzert No. 2, d-moll, op. 23 und Liszts „Spanische Rhapsodie“. Ferruccio Busoni begleitete sie äußerst sympathisch an der Spitze des Philharmonischen Orchesters. Ich muß gestehen, bei Beethoven speziell interessierte mich Busoni's Begleitung mehr als die Pianistin. In den Geist dieser Musik ist sie noch nicht eingedrungen. Technisch war alles, bis auf ganz wenige Ausnahmen, einwandfrei. Ihr Landsmann Mac Dowell kam ihrem Empfinden entschieden mehr entgegen. Und so machte das im großen und ganzen (besonders harmonisch) interessante Konzert des amerikanischen Meisters einen unerwartet günstigen Eindruck, trotz seiner aphoristischen Kompositionsart und der von Meister Wagner inspirierten Instrumentation, die oftmals einen wenig konzertmäßigen Eindruck macht. In Liszts Rhapsodie hatte die Virtuose geberin reichlich Gelegenheit, ihre virtuose Technik brillieren zu lassen. Mit Rasse und entschiedenem Schwung gespielt, erzielte das Werk wohl den größten Erfolg des Konzertes, denn die Feinheit ihrer Passagentechnik, ihre modulierungsgewandte Anschlagskunst und ihr kultivierter Klangsinn hatten hierbei nicht wenig Gelegenheit, sich in bestem Lichte zu zeigen. — Das Klingler-Quartett erfreute wiederum eine zahlreiche Zuhörerschaft. An diesem Abend spielten die Herren Beethovens op. 95 (f-moll) und unter Mitwirkung Robert Kahns das Klavier-Quintett in A-dur von Dvořák. Zwischen diesen beiden Werken erklang Richard Strauß' leider viel zu selten gespielte Sonate für Violine und Klavier, die, von Karl Klingler und Rob. Kahn meisterhaft gespielt, zu hervorragender Wirkung kam. Am zweiten Geigenpult saß übrigens diesmal

Alphons Bruns, der seiner Aufgabe vollauf gewachsen schien, und die Cellopartie hatte der rühmlichst bekannte Hugo Dechert übernommen, dessen Name ohne weiteres Gewähr bietet für eine erstklassige Leistung.

Carl Robert Blum

Dora von Möllendorff konzertierte in Gemeinschaft mit Ella Jonas-Stockhausen zum Besten notleidender Künstler. Ihre Vorträge atmen echten Künstlergeist, der sich seines Wertes wohl bewußt ist, aber niemals aufdringlich oder unbescheiden zeigt. Die Geigerin vermittelte uns die wieder einmal recht angenehme Bekanntschaft mit der reizenden und formengewandten Suite E-dur op. 11 von Goldmark. In der Chaconne von Bach erklimmen ihre künstlerischen Fähigkeiten eine bewundernswürdige Höhe. Sie spielte sie mit kristallener Klarheit, feinsten Sauberkeit und reinsten Technik, so daß das Publikum ihr eine Zugabe abnötigte. Frau Jonas-Stockhausen spielte das Andante B-dur und die 32 Variationen von Beethoven nicht immer im reinen klassischen Stil. Ihr Anschlag klingt im Forte oft ein wenig zu hart und lärmend, und die Oktaventechnik im Andante funktionierte nicht immer tadellos.

Max Burkhardt

LEIPZIG: Wie ich schon an anderer Stelle dieser Blätter mitteilen konnte, bemühten sich die Musikalienverleger, die auf der „Bugra“ ausgestellt hatten, die Teilnahme der Ausstellungsbesucher an ihren Auslagen dadurch zu erhöhen, daß sie Künstler, die dafür zu haben waren, zur Veranstaltung von Konzerten in einem eigens dafür gebauten Saal heranzogen. Aus der Zahl derer, die ich hören konnte, sind die folgenden wert, herausgegriffen zu werden: das treffliche junge Pianistenehepaar Franz Ludwig und Ena Ludwig-Howorka und die zwar noch unfertige, aber verheißungsvolle Vertreterin der gleichen Zunft Flora Günzburg, ferner die Sopranistinnen Emmy Weinschenk, deren ureigentliches Gebiet das vornehm-schelmische Lied ist, und Wilma Tamme, die sich mit ihrer ausgiebigen Stimme mit gleichem Erfolge auf ernste wie heitere Gefilde begeben durfte, und die begabte Altistin Helene Gutermann, die in dem jugendlichen Orgelmeister Quentin Morvaren einen auch solistisch hochzuachtenden Konzertteilhaber besaß. Aus der Komponistenzunft stellte sich Otto R. Hübner als anspruchloser Sänger hausmusikalischer Lieder

vor, wogegen Herbert Reichert und Hans L. Kormann — dieser mit dem tüchtigen Bariton Karl Tränkner als Mittler — in ihrer Kunst nach den Sternen zwar noch nicht zu greifen, aber doch wenigstens zu blicken trachteten, ohne freilich schon genug Eigenpersönlichkeit einsetzen zu können. — Von den üblichen Sommerkonzerten gedenke ich nur der wenigen, die auch über die Mauern Leipzigs hinaus beachtet zu werden verdienen. Da dürfte die Einkehr der Hannoverschen Liedertafel Alauda (Gast des Leipziger Männerchors) in hiesigen Männerchorkreisen als kleines Ereignis gewürdigt werden. Unter ihrem tüchtigen Dirigenten Arnold Dedeckind legte der Verein schöne Proben guter Chordisziplin und Stimmenschulung ab. Der mitwirkende Friedrich Strathmann (Weimar) bewährte sich als meisterlicher Balladensänger. — Weit über den Durchschnitt studentischer Gesangsvereinsleistungen erheben sich die Konzerte des Universitätssängervereins zu St. Pauli, seit hier Friedrich Brandes das Zepter schwingt. Aus dem letzten Programm seien hier nur ein paar Neuheiten hervorgehoben: W. v. Moellendorffs Stimmungsbild „Im Nachtzug“, das modern und tonmalerisch-technisch vortrefflich gearbeitet ist, und J. Liebeskinds trotz seiner Schalkhaftigkeit doch vornehm gehaltenes „Regenwetter“. Der Gesamteindruck blieb auch durch die Mitwirkung des Meistersängers Alfred Kase gleich vorteilhaft. — Zur Vorseier des 80. Geburtstages des einheimischen tüchtigen Tondichters Alexander Winterberger hatte der Verein Leipziger Musiklehrerinnen und seine tatkräftige Vorsitzende Frl. M. Held ein Konzert in der Matthäikirche ermöglicht. Über den inzwischen bereits heimgegangenen Jubilar habe ich mich schon an anderer Stelle dieses Heftes aussprechen können. Es erübrigt daher, nur zu erwähnen, daß die Vortragsfolge eine gute Übersicht über die stärkste Seite seines Schaffens gewährte, und die Mitwirkenden zu nennen: den stimmbegabten Tenor Arno Beyer, die Altistin Maria Schultz-Birch, die für Aline Sanden mit gutem künstlerischen Erfolg einsprang und Winterberger seitdem auch sonst Pionierdienste leistet, endlich die hier längst vorteilhaft bekannten und deshalb nur summarisch zu erwähnenden ebenfalls einheimischen Kräfte: Emil Pinks (Tenor), Hugo Hamann, Max Wünsche (Cello), Stefanie Politz (Harfe) und G. Wohlgemuth an der Spitze seiner Singakademie. Dr. Max Unger

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem Artikel von Walther Vetter geben wir einige auf Beethoven bezügliche Bilder bei. Das erste, das Porträt des Meisters nach dem Mählerschen Gemälde vom Jahre 1804/05, stellt ihn in jüngeren Jahren, die Lyra in der Hand, begeistert in die Ferne schauend dar, inmitten einer offenen klassischen Landschaft. Es folgt der Anfang des Kyrie aus der Originalpartitur der Missa solemnis. „Von Herten — möge es wieder zu Herten gehen“ lautet die Überschrift, die der Meister darüber gesetzt hat; gerade in der Zeit des gewaltigen Völkerrings werden wohl diese sphärenhaften Klänge, aus denen die ganze majestätische Pracht Gottes zu leuchten scheint, auf empfängliche Gemüter ihren Eindruck nicht verfehlen. Auch in der Form des Kanons, in der Beethoven so manch ein Stück voll köstlichen Humors geschaffen hat, hat er seinen frommen Gefühlen Ausdruck gegeben; wir zeigen hier den 1825 entstandenen Kanon „Gott ist eine feste Burg“.

Dem Gedenkartikel auf Alexander Winterberger geben wir kein Porträt bei, da wir erst im 1. Augustheft aus Anlaß seines 80. Geburtstages eine Büste des Leipziger Tonsetzers veröffentlicht haben.



BEETHOVEN
Gemälde von Willibrord Joseph Mähler
1804/5



+ *Gründe: Die die erlöset / Gott*
erlöset uns glückselig.

Moderato Canon

Gott ist eine feste Burg. Gott ist eine

Chorus zum 12. Tenor get. unges.
1 2 3

cl. v. Beethoven

KANON GOTT IST EINE FESTE BURG



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 4 · ZWEITES NOVEMBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Wie wir voll Glut uns hier zusammenfinden,
Sei Deutschland auch von Einigkeit durchflammt!
Uns können Fried' und Freiheit nicht entschwinden,
Ist treu sich, was aus einem Blute stammt.
So werden Deutsche sich zum eignen Walle,
Sind einig sie, stehn Deutsche über alle!

F. W. Gubitz
(komponiert von Weber)

INHALT DES 2. NOVEMBER-HEFTES

LEOPOLD HIRSCHBERG: Webers patriotische Werke vor und nach dem Jahre 1814. Nebst dem Erstdruck dreier Vaterlandsgesänge Webers und einer humoristischen Coda: Was Weber 1826 in England bezweckte

FELIX GROSS: Loge

HJALMAR ARLBERG: Karl Scheidemantels „Gesangsbildung“

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Fachzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wolfgang Golther, Julius Kapp, Georg Capellen, Karl Grunsky, Walter Dahms, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Breslau, Dresden, Graz, Köln, Leipzig, München, Prag, Wien

MUSIKBEILAGE: Drei vaterländische Gesänge (Kriegseid; Reiterlied; Schützenweihe) für Männerchor von Carl Maria von Weber. Zum erstenmal aus der Handschrift veröffentlicht

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

WEBERS PATRIOTISCHE WERKE VOR UND NACH DEM JAHRE 1814

NEBST DEM ERSTDRUCK DREIER VATERLANDSGESÄNGE WEBERS UND
EINER HUMORISTISCHEN CODA: WAS WEBER 1826 IN ENGLAND BEZWECKTE

VON DR. LEOPOLD HIRSCHBERG IN BERLIN

Jedermann weiß, daß das Jahr 1814 die vielleicht bedeutendsten vaterländischen Gesänge, die wir besitzen, gezeitigt hat. Es sind die beiden Hefte der Weberschen „Leyer und Schwert“-Lieder,¹⁾ die ich Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ zur Seite stellen möchte. Wenn wir in dieser furchtbaren Zeit, die von jedem Haus, jeder Familie Opfer fordert, überhaupt Trost finden können, so vermögen ihn die wundersam eindringlichen und begeisterten Worte eines Mannes, der in der Zeit tiefster Erniedrigung fest an die Unzerstörbarkeit deutschen Wesens glaubte, und die Töne des „Gebets während der Schlacht“, die die Seele in ihren innersten Tiefen erschüttern, zu spenden; denn sie lehren uns, daß vor einem Jahrhundert die edelsten Söhne unseres Volkes ebenso Schweres, vielleicht noch Schwereres ertragen mußten und zu ertragen verstanden.

Solche Werke, die wie die Bibel von jedem gekannt sein müßten, vom künstlerischen Standpunkte aus beleuchten zu wollen, wäre überflüssig. Wohl aber sollen sie uns anspornen, tiefer in das Leben und Fühlen des Künstlers einzudringen, um etwaige gleichartige, aber weniger bekannte ans Licht zu ziehen. Bei Weber ist die Ausbeute so groß, wie bei fast allen unseren klassischen Meistern. Keiner von ihnen, die die großen Jahre des Freiheits- und des Französischen Krieges miterleben durften, hat gesäumt, dem Volke, das sie liebten, das Beste ihrer Kunst zu geben. Nicht alles aber ist so lebendig erhalten geblieben, wie es wünschenswert und erforderlich wäre. Es neu zu beleben, ist in solchen Zeiten nicht literarische Totengräberei, sondern Pflicht und Schuldigkeit; da bei uns Deutschen das Gefühl für das Schöne und Edle ungemindert fortglüht, da wir im Bewußtsein unserer gerechten, heiligen Sache uns nicht in die niederen Sphären unserer Feinde zu begeben brauchen, so können wir uns erneut an dem Vergangenen erbauen und aufrichten.

Bei Carl Maria von Weber aber erblüht uns noch eine höchst freudige Überraschung. Die alte Weisheit, daß jeder Krieg bei allem Jammer, den er über die Menschen bringt, doch auch immer Gutes für sie mit sich führt, gewinnt für das, was wir über Weber zu sagen haben, eine ganz besondere Bedeutung. Die eingehende Beschäftigung mit den ein-

¹⁾ Der das dritte Heft bildende Gesang: „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand“ ist kein patriotisches Lied im Sinne der anderen, sondern eine Leichenphantasie rhapsodischer Art, und auch erst 1816 komponiert.

schlägigen Werken führte mich nämlich zu der gewiß bedeutsamen Entdeckung, daß nicht weniger wie drei herrliche Vaterlandsgesänge des Meisters noch niemals im Druck erschienen und dadurch gänzlich unbekannt geblieben sind. Sie endlich heute nach 100 Jahren zum Gemeingut des deutschen Volkes, dem sie allein gehören, zu machen, ist eine heilige patriotische Pflicht.

A. Unbekannt gebliebene, bereits gedruckte Werke

Es ist eigentlich beschämend, bei der Besprechung dieser Gruppe mit der Erwähnung einer Tondichtung beginnen zu müssen, die von Rechts wegen allgemein bekannt sein müßte. Sie zu erläutern, erübrigt sich schon darum, weil dies Weber selbst ausführlich getan hat. Es ist die große Kantate „Kampf und Sieg“, komponiert „zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei BelleAlliance und Waterloo“. Max Maria von Weber entwirft in dem bekannten Lebensbilde seines Vaters (Bd. II, S. 483ff.) sehr anschaulich die äußeren Verhältnisse, die den Meister zu seiner Schöpfung veranlaßten. Weber weilte in München, als die Siegesnachricht eintraf; fortgerissen von dem allgemeinen Jubel, von heißem Dank gegen Gott erfüllt, keimte in ihm sofort der Gedanke, das weltbewegende Ereignis in Tönen zu verherrlichen. In der Zeit vom 22. Oktober bis zum 11. Dezember wurde die Kantate vollendet. Möge das Nähere in den Gesammelten Schriften nachgelesen werden;¹⁾ mögen aber auch die, denen nach dem Sieg, den uns Gottes Gnade ja sicher geben wird, die Veranstaltung vaterländischer Kunstdarbietungen obliegt, nicht gegen das Jahr 1870 zurückstehen, in dem das Werk eine glorreiche Auferstehung feierte.

Kurz vorher — am 10. und 12. Oktober 1815 — waren zwei Lieder zu dem patriotischen Festspiel von F. W. Gubitz: „Lieb und Versöhnen oder die Schlacht bei Leipzig“ entstanden, deren gänzlich Verschollen-sein durch nichts gerechtfertigt ist. Zunächst ein Bariton-Lied mit dreistimmigem Männerchor: „Wer stets hinter'n Ofen kroch“. Nach einem äußerst kecken und fröhlichen Vorspiel von 24 Takten beginnt dieses herausfordernde Spottlied derart, daß die beiden ersten Verszeilen vom Unisono begleitet und dann durch höhnische, spitzige Zwischenspiele begleitet werden; die absichtlich lange Wortdehnung im zweiten Takt;



Wer stets hin - ter'n O - fen kroch,
Wer noch nim - mer Pul - ver roch,

¹⁾ „Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber.“ Kritische Ausgabe von Georg Kaiser. Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, S. 199ff.

persifliert aufs köstlichste die Drückeberger. Im übrigen wird man auch in der Wildheit einiger Stellen, wie:



oder:



den späteren Schöpfer von „Hier im ird'schen Jammertal“ nicht verkennen. Nachdem gegen den Schluß hin bereits das Thema des Vorspiels pianissimo angedeutet war, nimmt der 15 Takte umfassende Chor:

Schlagt und wagt und lebt euch satt,
Eh' euch Staub zur Beute hat!

dieses vollständig und sehr laut und übermütig in Anspruch.

Tief und innig tritt uns das zweite Lied: „Wie wir voll Glut uns hier zusammenfinden“ entgegen. Obwohl neben der Tempobezeichnung „Allegro moderato“ noch der deutsche Zusatz „Fest und kräftig“ gegeben ist, darf doch der Anfang, um das Allmähliche des heiligen Erglühens kundzutun, nicht mit voller Stimme gesungen werden. Darauf deutet die fast feierliche Musik der beiden Einleitungstakte:



die in sanftem Anschwellen und leisem Zurücksinken die gehobene Stimmung der Textworte schön vorbereitet. Letztere sind so zeitgemäß, daß ich wenigstens die erste der drei Strophen hierher setzen möchte:

Wie wir voll Glut uns hier zusammenfinden,
Sei Deutschland auch von Einigkeit durchflammt!
Uns können Fried' und Freiheit nicht entschwinden,
Ist treu sich, was aus einem Blute stammt.
So werden Deutsche sich zum eignen Walle,
Sind einig sie, stehn Deutsche über alle!

Beide Lieder waren mit Orchesterbegleitung in der Berliner Vereinsbuchhandlung ca. 1838 erschienen; in der vorzüglichen Gesamtausgabe der Weberschen Gesänge von Jähns (Berlin, Schlesinger) sind sie im Klavier-

da ja auch die Vertreter der Kunst und Wissenschaft in diesem Weltkriege so leidenschaftlich Partei ergriffen haben. Der von Theodor Hell gedichtete deutsche Text mit dem die Stimmung bezeichnenden Refrain:

Denn lust'ge Soldaten sind immer dabei,
Ob das Schätzchen der Feind, ob's der Teufel selbst sei

und die in der „Coda“ (S. 153ff.) verzeichneten Äußerungen des Meisters über England berechtigen uns zu der Annahme, daß auch für dieses Werk Wagners Ausspruch: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als du!“ seine volle Geltung hat.

B. Ein paar Worte über die bisher ungedruckten Werke¹⁾

Sie sollen selbst für sich sprechen und können es ohne Furcht. Alle zeichnen die gleichen Vorzüge aus, die die „Leyer und Schwert“-Lieder so berühmt gemacht haben: Feierlichkeit in großen, ernsten Zügen das erste; heitere, frische Kampflust die beiden anderen. Daß sie bis heute verborgen bleiben konnten, ist eigentlich unverständlich. In der berühmten Jähnschen Weber-Sammlung der Königlichen Bibliothek zu Berlin, die mir die Veröffentlichung auch gütigst gestattete, sind sie enthalten; das erste auf einem ganz vergilbten, sehr brüchigen Blatt von Webers eigener Hand geschrieben, das zweite und dritte in Abschrift von Jähns aus den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Was zu sagen ist, betrifft lediglich das Historische.

1. Kriegseid. Die Dichtung stammt von Heinrich Joseph von Collin und ist in dessen „Liedern österreichischer Wehrmänner“ (Wien 1809; Sämtliche Werke, Wien 1812—1814, Bd. V, S. 268—270) enthalten. Von Webers Hand sind nur die Überschrift „Kriegseid von Collin“ und die Noten; der Text ist von fremder Hand. Auf der Rückseite des Blattes steht in Webers Handschrift: „S. Wohlgebohren Herrn Prediger Mann Jeru [?] [salemer?] Straße No. 42, Apotheke.“ Es ist nur die erste der sechs Strophen niedergeschrieben; die Begleitung des durchweg unisonen, für die Soldatenkehlen also durchaus geeigneten Chors besteht aus zwei Trompeten, drei Hörnern, Fagott und Baßposaune. Der Klavierauszug (in Abschrift ebenfalls in Jähns' Sammlung) stammt wahrscheinlich vom Meister selbst. Webers Tagebuch berichtet:

(Berlin 1812.) 19. Aug. Lied von Collin: Kriegseid comp. D-dur für die Brandenburgische Brigade und ihren Prediger Dr: Mann, unter dem Namen Werden bekannt als Schriftsteller.

23. Aug. Lied für's Militär instrumentirt und expedirt.²⁾

26. Aug. Nach Tisch von 1/23 bis 5 Uhr bei dem Hauptmann der Kaserne am Oranienburger Thor gewesen. Die Soldaten sangen ihre Lieder, und endlich wurde auch meines, der Kriegseid versucht; ging über Erwarten gut und rührte den Prediger Mann und den Hauptmann zu Thränen.

¹⁾ Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

²⁾ Die ursprünglich gewählte Tonart wurde durch das feierliche Es-dur ersetzt.

2. Reiterlied. Text von Dr. Emil Reiniger. Das Tagebuch notiert: (1825.) 19. Febr. Reiterlied componirt. 23. Februar. An Dr. Reiniger geschrieben nebst Soldatenlied.

Die Ähnlichkeit mit „Lützows wilder Jagd“ ist für jedermann deutlich erkennbar.

3. Schützenweihe. Aus dem Tagebuch:

(1825.) 20. Juni. Schützenweihe. Lied für 4 Männerstimmen notirt.

Jähns gibt zu seiner Abschrift die Bemerkung: „Soll gedruckt sein in dem Werke: Melodien zu dem von Dr. Carl Weitershausen herausgegebenen Liederbuche für deutsche Krieger und deutsches Volk. Darmstadt 1837. Ich habe es in des Verlegers Jonghaus Exemplar nicht auffinden können.“ Wenn man sich nun auch auf die Sorgfalt und Genauigkeit des Forschers unbedingt verlassen kann, nahm ich doch Gelegenheit, das seltene Büchlein selbst noch einmal durchzusehen. Von der „Schützenweihe“ keine Spur; von Weberschen Kompositionen bringt es den Jägerchor aus dem „Freischütz“ mit der Textveränderung: „Auf, Jäger und Schützen,“ das Lützow-Lied in einer ungemein geschmacklosen Umdichtung: „Auf, muthige Katten,¹⁾ wohl auf zum Streit,“ und endlich das bekannte Volkslied: „Mein Schätzerl ist hübsch“. Der Text der „Schützenweihe“ stammt von dem Königlich Sächsischen Oberstleutnant A. Oertel. Die Autographen von No. 2 und 3 sind verschollen; Jähns nahm aus einer im Besitze des Musikalienhändlers Brauer in Dresden befindlichen Abschrift die seinige.

C. Was Weber 1826 in England bezweckte

Nicht trauert mehr die deutsche Mutter Erde
Um den geliebten, weit entrückten Sohn;
Nicht blickt sie mehr mit sehnender Gebärde
Hin über's Meer zum fernen Albion: —
Auf's Neu' nahm sie ihn auf in ihren Schooß,
Den einst sie aussandt', edel, mild und groß.

So sang Richard Wagner, als er nach unsäglichen Bemühungen erreicht hatte, daß Webers Gebeine aus London nach Deutschland überführt wurden. Als ob er geahnt hätte, daß selbst ein toter deutscher Tondichter es bei einem Volke, das seinem religiösen und künstlerischen Bedürfnis „durch Aufsetzen der Halleluja-Perücke von Händel“ genugsutun glaubt, nicht aushalten könnte. Was aber hat denn nun eigentlich unsern Weber nach dem Lande der Krämer geführt? Darüber ist man sich bis jetzt noch gar nicht recht klar geworden. Doch etwa nicht die Sehnsucht, vor der größten Musikbanausen-Versammlung der ganzen Welt seinen lieblichen „Oberon“ zum erstenmal erklingen zu lassen? Da hätte er ja Perlen vor

¹⁾ In dem nachlässigen und undeutlichen Drucke steht „Kalten“, was selbst mit .. (Kälten) ganz sinnlos wäre.

die Säue werfen müssen. O nein. Die Briefe an seine Frau¹⁾ belehren uns eines Besseren.

Geld und abermals Geld wollte er sich von diesen Banditen holen.

„Weßhalb bin ich hier, als um Geld zu machen? Das ist jetzt mein empfindlicher Fleck; vorher war er es nie.“ (S. 180 181.)

„Und was ich hier noch arbeite, kann ich nach Bequemlichkeit thun und — ist für Geld, Geld, Geld! Das ist jetzt hier mein einziger Gedanke, ich bin ein wahrer Harpagon.“ (S. 154.)

„Kartoffeln schmecken gut, meine Alte, aber ich hoffe, wir wollen auch den Hering dazu erschwingen.“ (S. 183.)

„Immer so zugehamstert! Morgen Abend ist nun das letzte Oratorium und die ersten 100 Pfd. Sterling verdient.“ (S. 114, 115.)

„Heute bekam ich den Antrag, den ‚Freischütz‘, so lange es eben gehe, als Concert alle Abende zu dirigiren, nämlich nur so viele Stücke, als eine Stunde füllen, dann geben sie eine Comödie dazu. Für jeden Abend wieder 25 Pfd. Sterl. oder 60 Ducaten Honorar. Das ist doch honett?“ (S. 115.)

„Um 10 Uhr Music-Party bei Madame Coutts. Ich accompagnirte Einiges, phantasirte einmal über God save the King, und 30 Guineen oder 210 Thaler waren verdient! Wo kann man das in Deutschland, oder irgendeinem Lande, als hier? Dienstag habe ich eben solche Parthie, und wenn das alle Wochen drei bis vier Mal geschieht, so siehst Du wohl, daß man hier erwerben kann.“ (S. 120.)

„Um $\frac{1}{2}$ 11 Uhr fuhr ich zu Lord Hertford. Gott, welche große Gesellschaft! Da wurden Finales gesungen etc., aber kein Mensch hörte zu. Das Geschwirr und Geplauder der Menschenmenge war entsetzlich. Wie ich meine Polacca in Es spielte, suchte man einige Ruhe zu stiften und ungefähr 100 Personen sammelten sich theilnehmendst um mich; was sie aber gehört haben, weiß Gott, denn ich hörte selbst nicht viel davon. Ich dachte dabei fleißig an meine 30 Guineen und war so ganz geduldig.“ (S. 126.)

„Das erste Mal, wo ich bei Mad. Coutts eingeführt wurde und spielte, rechnete ich natürlich für Nichts. Heute schickte sie mir aber 60 Guineen statt 30. Das war erfreulich. Fort damit in Sack, Alles in Sack und heimgeschleppt.“ (S. 127.)

Zusätze und Erläuterungen sind nicht erforderlich. Ich versuchte nachzurechnen, wieviel unser Weber in London eingesackt hat, kam jedoch nicht damit zu Rande; namentlich fürchtete ich, verschiedene Posten zu vergessen. Aber ich freue mich wie ein Schneekönig, daß er den verdammten Pfeffersäcken doch ziemlich viel abgenommen hat. Und alles, ohne daß sein Herz dabei war.

¹⁾ Reise-Briefe an seine Gattin Carolina. Leipzig 1886.

LOGE

VON DR. FELIX GROSS IN VÖSLAU BEI WIEN

Zu den Eigentümlichkeiten des mythologischen Dramas gehört es, daß gar manche Regeln, die sonst für jedes Drama gelten, in ihm aufgehoben oder doch zu etwas Neuem umgewandelt erscheinen. Eine solche Regel ist auch die der sogenannten „großen und kleinen Rollen“. Im Wirklichkeitsdrama des Mimus, in dem nur dargestellt wird, deckt sich die große Rolle stets ziemlich mit der wichtigen, d. h. hier viel darstellenden; im mythologischen Drama des Mysteriums, in dem die Rollen nicht nur darstellen, sondern auch bedeuten, verschiebt sich diese Regel, ja, wir werden am Schlusse unserer heutigen Betrachtung fast geneigt sein, zu sagen: sie kehrt sich um — eine Tatsache, die natürlich gleich ungünstig auf die Wahrscheinlichkeit guter Ausführung von seiten der Darsteller, wie eines richtigen Verständnisses von seiten des Publikums wirkt; denn beide sind gewohnt, die „kleinen Rollen“ gänzlich zu vernachlässigen.

Mit einer Reihe solcher „kleiner Rollen“ möchte ich meine Deutungen beginnen. Es wird sich herausstellen, daß sie es sind, welche die allgemeinsten, eigentlichst „kosmischen“ Weltmächte personifizieren, und daß allein durch ihre Hervorhebung das künstlerische Gleichgewicht im Mythos, das bei den Aufführungen an unseren Operntheatern stets zuungunsten der metaphysischen Bedeutung verschoben erscheint, wiederhergestellt werden kann. Erst nach dieser Wiederherstellung vermag man dann an die Betrachtung des harmonischen Ganzen zu gehen.

Die Gestalt Loges im „Ring“

Eine der „kleinen Rollen“, die von Darstellern und Publikum gleich stark vernachlässigt zu werden pflegt, ist Loge. Zwar wird der Loge des „Rheingold“ auf fast allen Bühnen mit sogenannten „ersten Kräften“ besetzt, das geschieht aber nur, weil er „viel zu singen hat“, seine Bedeutung im Drama wird deshalb meist nicht weniger mißachtet. Und das braucht uns nicht zu wundern, denn er ist eine der rätselhaftesten Gestalten des „Ringes“, die oberflächlicher Betrachtung nicht so leicht sich enthüllt, ja, man möchte fast sagen, er sei selber nur ein zur Gestalt gewordenes Rätsel.

Dieses Rätselwesen Loges drückt sich schon in den musikalischen Motiven aus, die ihn bezeichnen. Sie sind vielleicht schwerer zu fassen und zu benennen als irgend andere; ohne Bestimmtheit, gewissermaßen fließend, stets miteinander wechselnd und sich wandelnd, durchstöbern und durchzüngeln sie alles, alles erfassend, niemandem erfaßbar. Zu möglichster Übersicht wenigstens über dies seltsame Flammengewoge unterscheide ich in ihm drei Gruppen von zusammen sieben Einzelmotiven, die

aber, wie bereits gesagt, alle in den mannigfaltigsten Verbindungen und Verschmelzungen untereinander auftreten können:

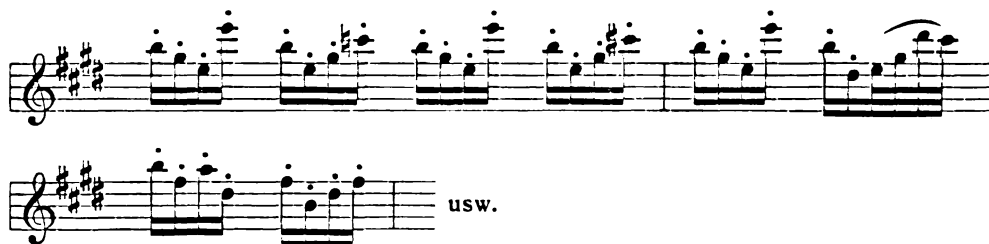
I. Die Gruppe der eigentlichen Loge-Motive: Loge, wie er ist. Diese Gruppe enthält nur ein Motiv, das Motiv der Person Loges, wenn ich so sagen darf, ein Motiv, das sein eigentlichstes, nur ihm selbst vollbewußtes Wesen bezeichnet:



Als solches tritt es z. B. auf: Bei Loges erstem Erscheinen in der zweiten Szene des „Rheingold“ (Wotan: „Endlich Loge! Eiltest du so, den du geschlossen, den schlimmen Handel zu schlichten?“), wo er endlich wirklich kommt, nachdem wir schon so lange bloß von ihm sprechen gehört, in derselben Szene bei seinem Streit mit Fricka, Froh und Donner, wo deren Schmähungen gegenüber sein innerstes Selbstbewußtsein sich rührt (Loge: „Ihre Schmach zu decken, schmähen mich Dumme“); bei der Erwähnung seines einstigen Verhältnisses zu Alberich und der wirklichen Hilfe, die er ihm leistete (Loge: „Im kalten Loch, da kauend du lagst, wer gab dir Licht und wärmende Lohe, wenn Loge nie dir gelacht?“) usf.; kurz, überall, wo es sich um den realen Loge und nicht bloß um seine Lügen- und Scheintätigkeit handelt. Auch der als Feuer den Brünnhildenstein umbrennende Loge wird durch unser Motiv bezeichnet, doch tritt hier schon eine zweite, in die folgende Gruppe gehörige, Figur hinzu.

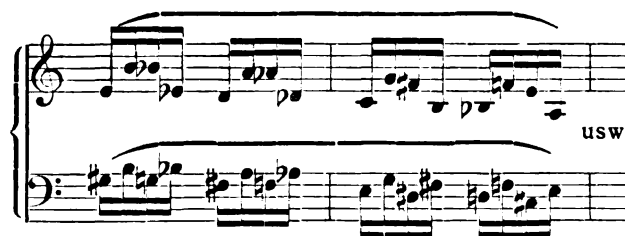
II. Die Gruppe der Gaukelmotive: Loge, wie er erscheint. Hierher stelle ich alle diejenigen Motive, die sich auf Loges Lügertätigkeit, seine Gaukelkünste, seine unfaßbare Flammenerscheinung usw. beziehen; es ist der Loge, der uns „etwas vormacht“. Dieses „Vormachen“ wird stets ausgedrückt durch rasche Wiederholung des gleichen Motives in verschiedener Tonhöhe, wodurch gewissermaßen eine doppelte, schwebende Betonung entsteht. Damit wird das Schwanken zwischen zwei Möglichkeiten, der Zweifel, die Unsicherheit und Verwirrung, die wir Loge gegenüber empfinden, aber auch seine Unruhe, sein Hin- und Hergaukeln usw. ausgedrückt. Die wichtigsten dieser Motive sind:

Erstens:



das eigentliche Feuerzaubermotiv, d. i. die obenerwähnte, zum „Logemotiv“ hinzutretende Figur. Loge scheint schon: Er schreckt den Zagen mit Gefahren, die in Wahrheit, d. h. für den Furchtlosen, der sich nicht schrecken läßt, gar nicht vorhanden sind.

Zweitens:



Loges eigentliches Gaukelmotiv, meist in mehrfacher Wiederholung, dieselbe Figur immer um einen halben Ton tiefer — in einer anderen Variation aber auch auf derselben Tonhöhe verbleibend — auftretend. Es drückt vor allem seine Lügentätigkeit aus, daher es regelmäßig dort auftritt, wo Loge seine Schlingen auswirft, oder an diese Tätigkeit gedacht wird. Auch die Lüge des Feuerzaubers im Feuerzaubermotiv kann daher als bloße Variation dieses „Gaukelmotives“ aufgefaßt werden.

Drittens:



Loges Trillermotiv — bezeichnet den Zustand der Verwirrung und des Zweifels Loge gegenüber, ferner seine stetige Unruhe, sein Flackern. Dieses Wesen drückt sich noch in einem Motive aus, das aber schon zur dritten Gruppe gehört, nämlich in Loges chromatischen Gängen.

III. Eine Gruppe von Motiven, die weder Loges Person und eigentliches Wesen, noch seine beständige Tätigkeit und Erscheinung, sondern einzelne spezielle Momente aus diesen bezeichnen. Hier haben wir zunächst die früher erwähnten chromatischen Gänge:

Truges tränkte die Stätte mit Not“ im zweiten Aufzug des „Siegfried“, ebenso im Munde Brünnhildes für Siegfried (im zweiten Aufzuge der „Götterdämmerung“ in der ganzen Szene zwischen beiden) usw. Näher werden wir auf diese kosmische Bedeutung dann später eingehen.

Dem Rätselcharakter, den die meisten musikalischen Motive Loges an sich tragen, entspricht die Rätselhaftigkeit seines Ursprunges und seines Verhältnisses zu den Göttern und Nachtalben. Er ist nicht Gott, nicht Albe. Das könnten wir aus seinen Worten: „Denn halb so echt nur, bin ich wie Herrliche ihr“ und seinem einstigen Verhältnis zu Alberich, zu dem er früher so stand, wie jetzt zu Wotan, vielleicht herausdeuten; allein ich denke, wir dürfen dem „trugvollen Schelm“ nicht zu sehr trauen, wenn er von seinem „nur halb so echten“ Wesen zu den „ganz echten“ Göttern spricht; denn er tut es in einem Moment, wo der Vorzug dieser „Echtheit“ sehr zweifelhaft erscheint, wo nämlich den Göttern durch sie der Untergang droht, und seine Bescheidenheit klingt daher etwas unwahrscheinlich, ungefähr so, wie wenn ein Revolutionär einem zur Hinrichtung bestimmten Adeligen zu dem Adel gratulierte, der ihn auf das Schafott bringt. Jedenfalls ist also nur eine Verhöhnung mit jenen Worten bezweckt, was uns schließlich auch die Musik bestätigt, die hier in der Singstimme Loges Gaukelmotiv, im Orchester ein Bestrickungsmotiv aufweist; was dem allem Wahres zugrunde liegen mag, bleibt unentschieden. Ebensowenig vermag uns aber die „Vetterschaft“ Loges mit Alberich („Dir bin ich Vetter und war dir Freund“) über seine Abstammung aufzuklären. Er wäre wohl aller Welt Vetter, wenn es darauf ankäme, und sein Ursprung und Wesen bleibt daher nach wie vor zweifelhaft, und zwar, meine ich, auch für die Personen des Stückes selbst. „... listig verlockte mich Loge, der schweifend nun verschwand“, sagt Wotan im großen Dialog mit Brünnhilde; wie er hier verschwand, so wird er auch aufgetaucht sein — plötzlich, niemand wußte woher.

Am unbegreiflichsten wird nun aber Loge vollends in seinen Zwecken. Er dient allen, belügt und bestrickt alle, ist rastlos tätig, alles zu leiten und zu verleiten — und sein Zweck hierbei? Sein eigentlicher Wille? — Der bleibt rätselhaft. Er verlockt Wotan zur Weltherrschaft durch Verträge („... band durch Verträge, was Unheil barg: listig verlockte mich Loge . . .“), um sich ihnen wieder entziehen zu wollen („... an des Schaftes Runen frei sich zu raten, nagte zehrend sein Zahn“), und er verhilft Wotan zur Walhall, um am Ende, als Feuer, Walhall, Götter und sein ganzes Werk wieder zu verzehren?! Was will er denn also? Mit dieser Frage haben wir gewissermaßen den tiefsten Punkt des Loge-Rätsels erreicht, mit ihr stoßen wir auch wieder auf festen Grund, auf dem wir nun unsere Deutung aufbauen können. Loge ist willenlos — er hat überhaupt keinen Zweck, bei all seinen Taten. Er will überhaupt nichts, als diese Taten.

Alle belügen, alles erfahren, mit allem spielen und immer der Listigste sein; das will er. Er ist eine Art Theoretiker. Ihm kann alles Freude machen, wenn es nur einen Triumph seiner Tätigkeit bedeutet, und diese Tätigkeit ist: die des Intellectes.

Gleich bei seiner ersten Nennung ist Loge „der Listige“ (Wotan: „Laß ihn droh'n! — Sahst du nicht Loge?“ Fricka: „Daß am liebsten du immer dem Listigen traust!“). Auf seine Klugheit verläßt sich Wotan wegen eines Ausweges aus dem „schlimmen Handel“ mit den Riesen. Überall, wo „freier Mut allein“ nicht frommt, wo es „Schlauheit und List“ gilt, da braucht er Loge. Die Rolle des Wissenden und Ratenden spielt dieser während des ganzen „Rheingold“-Dramas. Wer immer etwas wissen will, wendet sich an ihn, er hat die ganze Welt durchstöbert und kennt alle ihre Winkel, „wo Kraft nur sich rührt und Keime sich regen“, und weiß alle Fragen zu beantworten. Wir sehen aber auch, wie gerne er es tut. Er freut sich dabei seiner Klugheit. Bereitwilligst ist er bald bei dem, bald bei jenem, antwortet bald Wotan, bald Fricka, bald den Riesen, und zögert er mit einer Antwort, so ist es nur, um sich ihrer Wichtigkeit noch mehr freuen zu können. Er ist neugierig und voll Sucht, alles zu sehen und zu erkennen. Keinen Moment ruhig, späht er immer umher, daß ihm ja nichts entgehe. Die Götterburg ist kaum fertig, da muß er sie schon sehen und prüfen, und bevor noch ihr Herr sie betreten, hat er sie bereits bis zum Giebel durchstöbert. Die größte Freude aber empfindet er, wenn er einen anderen überlisten kann. Wir hören ihn jauchzen, da er Alberich gefangen hat und den Überwundenen triumphierend an die Oberwelt schleppt; und in der Verhöhnung seines Opfers weiß er sich nicht genugzutun. Aus dieser Freude an der Überlistung entspringt nämlich auch seine Bosheit. Er will alle überlisten, alle irreführen, um an allen seiner Überlegenheit sich zu freuen — so wird er zum leibhaftigen Bösen, dem „Lügengotte“, dessen Lebenselement Trug und Verführung ist.

Alle diese Züge Loges sind nun aber nichts anderes, als die notwendigen und wesentlichen Eigenschaften des jedem Intellecte zugrunde liegenden und in ihm sich äußernden Erkenntniswillens oder Willens zum Erkennen. Wie es keine scheinbar noch so passive Vorstellung gibt, der nicht ein gewisses aktives Willenselement (als Aufmerksamkeit) zur Basis diene, so ruht auch die ganze Erkenntnistätigkeit Loges, wie wir sie in der Gruppe II unserer musikalischen Motive ausgedrückt fanden, zuletzt auf einem primitiven Erkenntniswollen, das wir (nach Kurt Meyschen Prinzipien)¹⁾ in dem Motiv der ersten Gruppe, dem eigentlichen Loge-Motiv, wiederfinden. Als Erkenntniswillen haben wir demnach Loge an-

¹⁾ „Die Musik als tönende Weltidee“. Leipzig, Seemann.

zusprechen, und als solchen kennen wir ihn tatsächlich auch aus unserer eigenen Erfahrung. Seine Neugier, sein Spürsinn, seine Freude an seiner geistigen Überlegenheit — das alles lebt in jedem Menschen; denn jeder Mensch ist als intellektuelles Wesen ein Stück Erkenntniswille, ein Stück Loge. Selbst seine Bosheit, wenn er andere seine Überlegenheit recht fühlen läßt, sehen wir bei fast jedem Examen in irgendeinem der Prüfer aufleben. Gerade daran, daß wir das mythologische Bild selbst in den unscheinbarsten Zügen der Wirklichkeit wiederfinden, bestätigt sich die Richtigkeit einer Deutung. Einen weiteren Beweis für diese Richtigkeit gibt uns dann das Verhältnis Loges zu den übrigen Personen des „Rings“, besonders zu Wotan. Dieser besitzt von allen Personen des „Rheingold“ zweifellos den stärksten Willen, wie ja schon sein Name — wuotan — wüten — und seine Stellung als Weltherr und -tyrann es anzeigt. Loges Verhältnis zu ihm und auch, in geringerem Grade, zu den anderen, die ja alle ihre bestimmten Willensobjekte haben (im Gegensatz zu Loge, der nichts will als seine Tätigkeit), entspricht nun ganz genau dem Verhältnis des Intellektes (oder Erkenntniswillens) zum Willen (oder Begehrungswillen), wie es besonders Schopenhauer mit der ihm eigenen fast drastischen Klarheit aufgestellt hat. Er sagt hierüber in seinem Kapitel „Vom Primat des Willens im Selbstbewußtsein“ (Ergänzungen zum zweiten Buch der „Welt als Wille und Vorstellung“)¹⁾:

Wenn wir z. B., mit uns selbst allein, unsere persönlichen Angelegenheiten überdenken und nun etwan das Drohende einer wirklich vorhandenen Gefahr und die Möglichkeit eines unglücklichen Ausganges uns lebhaft vergegenwärtigen, so preßt alsbald Angst das Herz zusammen und das Blut stockt in den Adern. Geht dann aber der Intellekt zur Möglichkeit des entgegengesetzten Ausganges über und läßt die Phantasie das lang gehoffte, dadurch erreichte Glück ausmalen: so geraten alsbald alle Pulse in freudige Bewegung und das Herz fühlt sich federleicht, bis der Intellekt aus seinem Traum erwacht. Darauf nun führe etwan irgendein Anlaß die Erinnerung an eine längst einmal erlittene Beleidigung oder Beeinträchtigung herbei: sogleich durchstürmt Zorn und Groll die eben noch ruhige Brust. Dann aber steige, zufällig angeregt, das Bild einer längst verlorenen Geliebten auf, an welches sich der ganze Roman, mit seinen Zauberszenen, knüpft; da wird alsbald jener Zorn der tiefen Sehnsucht und Wehmut Platz machen. Endlich falle uns noch irgendein ehemaliger beschämender Vorfall ein: wir schrumpfen zusammen, möchten versinken, die Schamröte steigt auf, und wir suchen oft durch irgendeine laute Äußerung gewaltsam davon abzulenken und zu zerstreuen, gleichsam die bösen Geister verscheuchend. Man sieht, der Intellekt spielt auf und der Wille muß dazu tanzen: ja, jener läßt ihn die Rolle eines Kindes spielen, welches von seiner Wärterin durch Vorschwätzen und Erzählen abwechselnd erfreulicher und trauriger Dinge beliebig in die verschiedenen Stimmungen versetzt wird.

Vergleichen wir damit das Benehmen Loges gegenüber Wotan und den übrigen Personen. Wie er in seiner langen Erzählung (in der zweiten

¹⁾ Sämtliche Werke, herausgegeben von P. Deußen II, S. 232/33.

Szene des „Rheingold“) „durch Vorschwätzen abwechselnd erfreulicher und trauriger Dinge“ mit ihren Gefühlen spielt, sie in Erstaunen, in Betroffenheit und schließlich, da er wärmer spricht, in „hingebende Bewegung“ zu versetzen weiß. Wie er Wotans Gier nach dem Ring, Frickas und der Riesen Wünsche zu wecken versteht. Wie er mit Donners Zorn spielt und ein eigenes Vergnügen daran findet, dieses Gefühl auch in Wotan immer wieder wachzurufen, indem er stets wieder auf die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter zurückkommt, obwohl er doch sehr gut weiß, daß Wotan dies nicht will usf. . . . Ganz das Verhältnis bei Schopenhauer: Der Intellekt spielt auf und der Wille muß dazu tanzen — Loge spielt auf und die Götter und Riesen und Alberich, alle müssen dazu tanzen. Dieses Verhältnis hat nun aber noch eine andere Seite, die uns ebenfalls Schopenhauer eröffnet hat: Der Wille, sagt er, ist der Herr, der Intellekt der Diener;¹⁾ zwar spielt der Diener oft mit dem Herrn, aber wenn dieser einmal ernstlich will, muß der Intellekt gehorchen, wenn wir ernstlich wollen, muß unsere Vorstellungskraft die Aufmerksamkeit abwenden können und neuen Ideen sich zuwenden usw.; es ist „des Speeres zwingende Spitze“, wenn Wotan ernstlich will, muß Loge gehorchen. Am deutlichsten tritt diese zweite Seite des Verhaltens hervor nach den Worten Fasolts „Lange währt's mit dem Lohn!“; da heißt es in der Partitur: „Wotan wendet sich hart zu Loge“; dieser macht eine Fluchtbewegung (chromatische Läufe im Orchester!), aber es hilft ihm nichts, er muß jetzt endlich Antwort stehen, weil Wotan „ernstlich will“. — Und doch bleibt in letzter Linie Loge der Herr und Sieger, zwar nicht über den Willen überhaupt, wohl aber über Wotan; doch das können wir erst später behandeln. Hier wollen wir uns jetzt statt dessen lieber der dritten und letzten Seite von Loges mythologischer Bedeutung zuwenden: Loge als Verkörperung auch der außermenschlichen Rolle des Intellektes im Reiche der Natur.

Intellekt und Wärme sind schon der naiven Naturbetrachtung Kriterien der höheren Tierheit gegenüber der niederen und bewußtlosen und kalten Pflanze, und auch die Wissenschaft, der das Problem dieses Unterschiedes in seiner ganzen Kompliziertheit bewußt ist, bestätigt im großen und ganzen jene naive Auffassung. Auf diese Rolle weist Loge hin, wenn er zu Alberich sagt: „Kennst du mich gut, kindischer Alp? Nun sag': wer bin ich, daß du so bellst? Im kalten Loch, da kauernst du lagst, wer gab dir Licht und wärmende Lohe, wenn Loge nie dir gelacht?“ Hier wird auch klar, inwiefern wir Loge als den Intellekt schlechthin bezeichnen können, obwohl doch offenbar alle Personen im Drama Intellekt besitzen. Wie neben Wotan, dem Gotte des Himmels und des Lichtes mit seinem blauen Himmelmantel und seinem einen Sonnenauge, dennoch auch der

¹⁾ A. a. O. S. 233, 243 usw.
XIV. 4.

natürliche Himmel mit der Sonne besteht, so neben Loge andere intellektuelle Wesen. Sie besitzen eben Intellekt, seit „Loge ihnen gelacht“. Der Nachtalbe bedurfte vor allem der Wärme, den Lichtalben spendete Loge vor allem den Intellekt, und Wotan am meisten, ihm, „seinem einzigen Freunde“, dem Gotte des dem Feuer verwandten Lichtes. So gibt auch nach der Edda Lodhurr, d. i. Loki als Menschenschöpfer „lā ok litu“, Blut und Farbe, also das Wärmende und das Scheinende.

Doch damit treffen wir auf noch einen näherer Erläuterung bedürftigen Punkt: die Doppelnatur Loges als Intellekt und Feuer. Einer der ältesten Züge aller Mythen tritt darin hervor: die Parallelisierung des Mikrokosmos mit dem Makrokosmos. Auch bei den anderen Göttergestalten sehen wir sie am Werk: Wotan der Weise und Lichtstrahlende, Freia und Froh die Liebes- und Frühlingsgötter, Donner der Zorn- und Gewittergott usw. . . . Welche Analogie übrigens bei Loge gerade Feuer und Intellekt vereinigen ließ, ist klar. Das ruhelose, überall hingelangende Feuer, das nach allem züngelt und alles erfaßt, der gefährlichste, weil unberechenbarste und hinterlistigste Feind und doch zugleich der mächtigste und unentbehrlichste Freund des Menschen ist ja das vollkommenste Abbild des ebenso ruhelosen, ebenso hinterlistigen und unberechenbaren, nach allem züngelnden und gefährlichen Intellektes, der daher auch in allen naiven Tiermärchen den verschlagenen „Zweibein“ als einen gefährlichen Teufel erscheinen läßt. So können denn auch alle Loge-Motive beide Naturen zugleich ausdrücken, wie wir es in der am Anfang gegebenen Analyse derselben tatsächlich geschehen sahen.

Fassen wir nun einmal zusammen, was wir bis jetzt über Loge wissen! Wir erkannten in ihm, zunächst aus seinem Wesen, dann auch aus seinem Verhältnis zu den anderen, das als das Schopenhauersche Verhältnis von Intellekt und Wille sich herausstellte, den im Intellekt sich objektivierenden Willen zum Erkennen, der nichts will als dieses Erkennen, seine Tätigkeit, der sich seiner Überlegenheit hierin freut und alles nur als Spielzeug betrachtet, sie zu beweisen; dennoch aber dem Willen unterworfen bleibt. Auch die außermenschliche Rolle Loges und seine Feuernatur bestätigen uns schließlich noch diese Deutung. — Mit all dem haben wir eine Grundlage gewonnen, auf der sich schon unsere fernerer Überlegungen über die Bedeutung, die Loge weiter im Drama gewinnt, aufbauen ließen; dennoch möchte ich diese Grundlage noch durch einige, nicht so unmittelbar aus den Worten der Dichtung zu erkennende Züge in der Gestalt Loges verstärken, ehe ich zu jenen Überlegungen übergehe. Diese Züge sind also, wenn das Wort gestattet ist, nur hypothetisch, doch hoffe ich, daß es berechtigte Hypothesen sind.

Schon früher fand ich Gelegenheit, den rätselhaften Ursprung Loges

und seine ebenso geheimnisvollen Beziehungen zu Göttern und Alben zu erwähnen. Loge ist weder Gott noch Albe, weil er aus einer Zeit stammt, in der es weder Götter noch Alben gab — er ist elementarer als diese und steht dem Weltursprung näher. Als nach ihm dem Weltwerden der Nachtalbe entsprang, da spendete er ihm in seinem kalten Loch das wärmende Feuer und wohl auch so viel Intellekt, als er bedurfte („wer gab dir Licht . . .“?); dem noch jüngeren Lichtalben verwandelten sich dann diese Gaben in das lichte Feuer der Sonne und göttliche Weisheit; denn je nach dem Willen, auf dem er ruht, wird auch der Intellekt zu etwas Neuem, und dem heroischen Heldenwillen Wotans war göttliche Weisheit allein entsprechend — doch aber eine gefährliche Weisheit, da sie ihm Schlimmes riet, als er „durch Verträge band, was Unheil barg“. Daß übrigens Loge trotz der Macht, die er mit dem Intellekt verleiht, selbst der Diener aller bleibt, ist daraus zu verstehen, daß er eben willenlos ist, für sich gar nichts Bestimmtes will, daher von jedem Willen zu dessen Zwecken gezwungen werden kann und dem stärksten Willen — Wotan — am meisten und besten dient. Und doch, sagte ich früher, ist er am Ende Herr und Sieger über diesen Willen?

Damit kommen wir nun zum letzten Abschnitte unserer Betrachtung, der Bedeutung Loges nicht mehr als bloßer isolierter Gestalt, sondern im weitesten Zusammenhange des ganzen mythologischen Dramas, der Bedeutung des in Loge personifizierten Intellektes für das letzte Ziel der Welt und Menschheit. Ist der willenlose d. h. subjektiv zwecklose, allen Zwecken gleichmäßig sich anpassende und dienende, Intellekt wirklich auch objektiv zwecklos? Hat sein Wirken nicht im großen Weltzusammenhang wenigstens einen geheimen Zweck, eine geheime Bedeutung? Da wir offenbar erst mit der Antwort auf diese Frage das Wesentliche unserer ganzen „philosophischen Deutung“ Loges zu geben haben, neben dem alles bisher Gefundene nur als Vorbereitung Wert besitzt, wird uns ein weiteres Ausholen hierbei wohl gestattet sein.

Welche Rolle spielt der Intellekt im großen Zusammenhange alles Weltgeschehens? „Der Konflikt und die Selbstentzweiung“, so heißt es in Wagners „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen“, „der Konflikt und die Selbstentzweiung, in der der Weltwille sich durch den Intellekt des Individuums erkennen muß, ist . . . die moralische Stufe für jene Steigerung (bis zur Erkenntnis der Idee der Gattung), weil er nun erst sich elend sündhaft fühlt“. Der Wille zum Erkennen, das erste Auftreten des intellektuellen Bewußtseins, ist der Sündenfall der Welt. Wie sollen wir das verstehen?

Unsere Zeit ist zu solchem Verständnisse nicht sehr geeignet. Alles gewöhnliche Erkennen, die tägliche und stündliche Beobachtung von

Tausenden von Gegenständen und Vorgängen, das sich fortwährend darnach Einrichten, das Bewirken der Ursachen, um die gewünschten Folgen herbeizuführen usw., all dies unser andauerndes praktisches Bewußtsein ist uns so selbstverständlich geworden, daß wir bei dem Worte „Erkennen“ gar nicht mehr daran, sondern nur an die höchsten, uns noch einigermaßen neuen Manifestationen dieser menschlichen Fähigkeit denken, an Wissenschaft und Kunst.

Dies war aber nicht immer so. Zur Zeit, als der Mythos zuerst entstand, gab es diese Manifestationen noch nicht, der Mensch stand seinem Ausgange aus dem Unbewußtsein der Tierheit näher, das Wissen um die Objekte und Ereignisse, das Bewußtsein nicht nur seines eigenen, sondern auch fremden Leides und fremder Freude, das Vorhersagenkönnen künftiger Geschehnisse aus den gegenwärtigen — das alles war ihm neu, ein Anlaß zum Staunen, zum Nachsinnen und schließlich zum mythischen Wahrheitsdichten. Dieser Mensch sah von viel näher, und so auch schärfer und richtiger die Veränderung, die durch den Eintritt des Intellektes in der Welt vorgegangen war, und er nannte sie nicht eine Erhöhung und einen Segen, sondern einen Fall und eine Strafe. Versuchen wir ihm nachzudenken, und wir werden dem mythischen Denken auch eines Richard Wagner auf den tiefsten Grund sehen.

Schon in jenem uralten arischen (nämlich sumero-akkadischen) Mythos vom Apfel und der Schlange, der später in die jüdische Bibel übergang, ist der Sündenfall die Tat des Erkenntniswillens: „. . . eure Augen werden aufgetan werden, und werdet sein wie Gott, und wissen, was gut und böse ist.“ „Und das Weib schauete an, daß von dem Baum gut zu essen wäre, und lieblich anzusehen, daß es ein lustiger Baum wäre, weil er klug machte, und nahm von der Frucht, und aß, . . .“ (I. Mose 3; 5, 6). Metaphysisch noch tiefer griff der Mythos der Inder. Der indische Sündenfall ist der Wunsch der zuerst allein existierenden Weltseele: „Ich will viele sein“, d. h. ich will Gegenstände und andere Lebewesen um mich herum erkennen. Mit diesem Wunsche, der sogleich zur Tat wird, tritt nun die vielheitliche Welt unserer Wirklichkeit in die Erscheinung und mit ihr die Möglichkeit und schnell auch die Tatsache des Unrechtes und des Schmerzes. Die zahlreichen Geschöpfe beschränken überall eines das andere, keines aber will weichen, und so entsteht auf allen Seiten Kampf und Mord, Leiden und Tod. Und hierin wird es nicht besser, sondern zunächst nur noch schlimmer, als mit dem Menschen zum bloßen sinnlichen und instinktiven Intellekt der Tiere noch Verstand und Vernunft hinzutreten, die er bloß benützt, „tierischer als jedes Tier zu sein“, das Morden systematisch zu machen, natürlicher Rohigkeit unnatürliche Laster hinzuzufügen und die Welt, die bisher bloß tierischen Egoismus kannte, mit der gräßlichsten aller Erscheinungen, der teuflischen Bosheit, der Freude am fremden Leid,

zu bereichern. Zugleich werden auch seine Schmerzen immer größer, und die Vernunft gebiert als ihre ersten Kinder die Sorge und die Furcht. Kein Wunder, wenn dem Schöpfer des Mythos, in dessen Erinnerung noch die Urzeit mit all ihren Schrecken nachklingen mochte, der Wille zum Erkennen als Urheber alles Bösen, die Tierheit aber und noch mehr das unbewußte Pflanzenleben als das wahre Paradies erscheinen mochte. Für jene Epoche war es ja wirklich so und auch in der modernen mythologischen Darstellung mußte ihr dieser Charakter verbleiben. Im „Ring des Nibelungen“ und vor allem in seinem Vorspiel, dem „Rheingold“, in dem allein Loge die Hauptrolle spielt, ward daher die Personifikation des Intellektes (der hier noch nicht, wie später in Kunst und Wissenschaft, die große Einheit des Seienden sucht, um in harmonischer Verbindung alles liebend zu erschauen, sondern der nur möglichst deutliche Vielheit erstrebt, um in scharfer Trennung alles, was nicht er selbst, zu seinen egoistischen Zwecken zu benutzen) zum Satan, zur Schlange im Paradies. Sie „lachte“ dem unschuldigen Wotan und versprach ihm die Gottheit, und als er ihr folgte, gab sie ihm: — Erkenntnis. Der scheinbare Widerspruch zwischen der Stelle in Wotans Dialog mit Brünnhilde: „. . . Von jäher Wünsche Wüten gejagt, gewann ich mir die Welt, unwissend trugvoll übt ich Untreue, band durch Verträge, was Unheil barg: listig verlockte mich Loge . . .“, die, wie der Doppelpunkt unwidersprechlich dartut, Loge als den Urheber des Vertragsgedankens nennt, und der Bedeutung des Weisheitstrankes, durch den Wotan doch offenbar auch jenen Gedanken gewinnt: „Ein kühner Gott trat zum Trunk an den Quell; seiner Augen eines zahlt er als ewigen Zoll: von der Weltesche brach da Wotan einen Ast; eines Speeres Schaft entschnitt der Starke dem Stamm“ (Nornenszene), dieser scheinbare Widerspruch hebt sich durch die Deutung Loges auf den Teufel als Versucher. Der Weisheitstrank verhält sich zu ihm nicht anders als der Apfel vom Baume der Erkenntnis zur Schlange, die auch beide Ursache des Sündenfalles genannt werden können. Die Gottheit, die diese Schlange versprach, hieß Erkenntnis. Und diese vermeintlich höchste Gabe war — Wotan erfährt es und Brünnhilde und alle — erst Sorge und Furcht, dann Unrecht und Fluch, göttliche Not und gräßliche Schmach und das Ende — das Ende. Was ist also Loge?

Als wir früher die kosmische Rolle des Intellektes schilderten, wie sie in der Phantasie des ersten Mythenbildners sich spiegeln mochte, beschrieben wir Loge. Loge ist dieser Intellekt als Prinzip der Erscheinung, als die indische maya, als das Blendwerk oder der Wahn der Vielheit, der alles Weltelend verschuldet. Auch der Satan des Christentums repräsentiert ja dieses Prinzip. Er ist der Herr „dieser Welt“, nämlich der Erscheinung im Gegensatz zum „Reich Gottes“, das „nicht von dieser Welt“ ist; er hält den Willen gefangen in den Banden „dieser Welt“, spiegelt ihm ihre

Freuden vor und stürzt ihn so immer tiefer in ihre Leiden. Er ist die Erscheinung als Versucher.

Schon hörten wir von seiner ersten Versuchung Wotans; sie entsprach der Versuchung durch die Schlange im Paradies und lag bei Wagner vor dem Drama. Eine zweite Versuchung spielt sich im Drama selbst ab. Über sie schreibt Moritz Wirth in seiner vortrefflichen Schrift „Die Entdeckung des Rheingoldes aus seinen wahren Dekorationen“: Wagner will uns Wotan als eine Persönlichkeit zeigen, deren Mut nach dem Höchsten steht, was menschlicher Gedanke zu sinnen, menschlicher Wille zu erfassen vermag. Das aber ist, nach dem einstimmigen Zeugnisse aller gesunden Völker, Herrschaft, in ihrer einfachsten wie großartigsten Gestalt, Herrschaft über den Boden zu unsern Füßen und vor unsern Augen: Weltherrschaft. Als innerlich fertigen Weltenherrscher sollen wir sofort bei seinem Auftreten Wotan erkennen. Daher das Bühnenbild, das schon durch sich allein vielleicht den heftigsten sinnlichen Anreiz zu „Macht und Herrschaft“ enthält, den groß angelegte, aller sonstigen Eigensüchtigkeit bereits entledigte Naturen noch empfinden: die Niederschau vom Hochgebirge über Berg und Tal hinweg ins unbegrenzte Land.

Auch stehen Wagner für die Richtigkeit dieser Beobachtung Zeugen zur Seite, von denen hinweg eine Berufung unmöglich sein wird. Zu oberst die Bibel, das Buch vom Gottessohne, um an den zu gelangen der Teufel es als sein letztes und stärkstes Stück spielen ließ, daß er ihn mit sich auf einen sehr hohen Berg führte „und zeigte ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit. Und sprach zu ihm: Das alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest“ (Matth. 4, 8. 9).

Mit offener Bezugnahme hierauf läßt weiter Goethe seinen Faust auf der Höhe des Gebirges, den Blick aufs ferne Meer gerichtet, den Gedanken fassen: „Herrschaft gewinn' ich, Eigentum!“ Derselbe Ort, dieselbe Lage . . .

Was die Bibel, was ein Kenner der Welt und Menschen, wie Goethe, aus dem allgemeinen Volks- und Menschengeste heraus mit solcher Bedeutung in das Leben ihrer Helden aufnahmen, das durfte auch ein Wagner für den seinen herbeiziehen und sicher sein, in uns selbst noch weitere, und nun erst seine wichtigsten Zeugen zu finden, die den von ihm gewollten Trieb im eigenen, lebendigen Herzen tragen. Wie wohl mancher von uns die Erfahrung gemacht hat, sind es nicht nur Blick und Brust, die sich ausweiten, wenn wir auf hohem Berge auf das Land zu unsern Füßen niederschauen. Auch einen Willen fühlen wir dunkel sich regen und eine neue Kraft in uns erwachen: einen Willen nach dem, was sich vor uns ausbreitet und die Kraft zu der Macht, die uns dadurch verliehen werden würde. Es ist bei uns im kleinen, was dort im großen: „die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten.“

Nachdem er uns so vorbereitet, schildert nun Wirth die Versuchung selbst, und zwar immer im engsten Zusammenhange mit den von ihm verlangten Dekorationen: Schon entschieden sichtbar ist das Hervortreten der verschiedenen Farben (nämlich der Landschaft, die durch einen von Wirth geforderten Föhnzauber Loges verändert wird) bei Loges, von einem Hinweis nach dem Hintergrunde begleiteten Worten: „gewinnt dem Manne die Welt“, so daß nun Wotan von dem sich immer mehr steigenden Farbenzauber gefesselt werden kann, bis er bei den schon genannten sechs Orchestertakten, wie Wagner vorschreibt, „in einem Zustande“ allerdings nicht „wachsender“, sondern voller „Bezauberung“ dasteht. Am stärksten müssen die fernsten großen Flächen herüberleuchten, als ob dort der Eingang zu wahren Goldfeldern sei. Aus der Gegend muß dann auch mit Fernton der Trompetenruf, dann, mit Verstärkung der Fernwirkung, aus den letzten leuchtendsten Flächen der Hornruf des Rheingoldes herüberzuklingen scheinen. Der gesamte Eindruck dieser sechs Verzauberungstakte



muß ein magisch-satanischer sein.

Die Versuchung vom hohen Berge aus, an die wir uns beim ersten Anblick der Gegend nur erinnerten, sehen wir also noch vor sich gehen, nur mit dem Unterschiede, daß der Held, der ihr hier ausgesetzt ist, über den Versucher nicht siegt, sondern ihm unterliegt. Dies ist der zweite Sündenfall Wotans, der zweite Schritt zu seiner tragischen Schuld, der, aus Machtgier, zum Raub des Ringes und Alberichs Fluche führt. Der letzte Urheber auch dieses Bösen ist Loge.

Und doch ist er es ohne eigentliche Absicht. Denn er versucht nicht, um das Böse hervorzurufen; er versucht bloß, um zu versuchen. Die Versuchung ist einfach sein notwendiges Element. Sein bewußter Wille dagegen hat zum Bösen ebensowenig eine Beziehung wie zum Guten. Er steht insofern noch diesseits von Gut und Böse, wie es eben ein „willenloser Intellekt“, ein Wille zum bloßen Erkennen sein muß. Doch ist er der Schöpfer „dieser Welt“, der Maya, die den Willen als Egoismus in Millionen Wesen zersplittert, damit er sich selbst zerfleische. Er ist es, der ihm tausend Dinge zeigt, die ihn verführen, im Streben nach ihrer Gewinnung, alles, was ihn hindert, niederzutreten usf. . . . Dieser Satan tut zwar nicht das Böse, ist aber die Ursache aller bösen Taten, der Weltverführer katexochen. Dieses sein Wesen ist das wahre Satanswesen. Die Verführung zur bösen Tat, nicht die böse Tat selbst, ist immer und überall das wahre und eigentliche Satanselement, und Satan demgemäß nicht der böse Wille, sondern der Verführer des Willens zum Bösen. Daß er damit auch zum Prinzip dieses Bösen wird, ist nicht sein Wille; er wird es, ohne es zu wollen, und wie wir ihn schon bisher sich wandeln sahen, je nachdem, welchem fremden Willen er diene, so könnte er sich einem heiligen Willen vielleicht auch noch zum Prinzip des Guten wandeln, zu jener Erkenntnis und jenem Wissen, das im „Parsifal“ zur Erlösung führt — doch diese Wandlung fällt jedenfalls in eine spätere Weltepoche, im „Ring“ bleibt der Intellekt der „Satan“.

Auch diesem „Satan“ gegenüber gibt es nun aber zwei wesentlich verschiedene Auffassungen. Nach der einen, wahrscheinlich aus dem Judentume stammenden, verführt Satan, weil er will, daß das Böse geschieht, nach der anderen, der arischen, wie sie überall in deutschen wie persischen Märchen, in indischem Mythos und Philosophie auftritt, verführt er, weil er seiner Natur nach nicht anders kann, wünscht aber, man möge ihm widerstehen, ja kann selber nur durch diesen Widerstand erlöst werden. Der ersten Art von Satan ist z. B. der Teufel Mephistopheles, der zweiten die Teufelin Kundry. Und Loge? Er steht als reinste Verkörperung der Versuchung überhaupt zwischen (oder besser über) beiden, ohne dabei die nähere Verwandtschaft (der bloßen Auffassung nach) mit Kundry zu verleugnen. Er will aber weder das Böse, noch wünscht er das Gute — er will bloß die Versuchung als solche. Damit haben wir die tiefste Auffassung des Satansproblemes erreicht. Auch alle wahre Religion und Philosophie lehrt, daß die Wurzel des Bösen in dieser Welt nicht ein Wille zum Bösen sei, sondern ein Wahn, der uns gefangen hält. Die Maya-Lehre der Upanishaden, Christi Bitte: „Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“, wie Sachsens Worte: „Wahn, Wahn, überall Wahn“ entspringen dieser selben Grunderkenntnis. So kann ich

auch die auffallende Verwandtschaft des „Gaukelmotives“ Loges mit einer bestimmten Gestalt von Sachsens „Wahnmotiv“ nicht für bloßen Zufall halten:



Die Personifikation dieses „Wahnes“ ist ja im „Ring“ Loge. Was subjektiv als Wahn erschien, wird in der Objektivierung der mythischen Gestalt zum „Versucher“ und „Lügengott“. — Auch der christliche Satan ist übrigens ein Feuerwesen und der tierische Leib sein Werk an mehr als einer Stelle des Neuen Testaments. Vollkommen deutlich wird dieser „Satan“ aber erst durch seinen Gegensatz zu einer anderen Macht, zu Erda, in der das einheitliche Ursein (das indische brahman) als Prinzip und Zustand der Erlösung personifiziert ist, daher auch die Erlöserin Brünnhilde ihr Kind ist, wie der Erlöser des Christentums der „Sohn Gottes“ — das Gnadengeschenk jenes anderen Reiches „nicht von dieser Welt“, in dem alle Geschöpfe in liebender Vereinigung nur eines sind.

In allem und jedem ist Erda das gerade Gegenteil Loges: Im Gegensatz zu der Unruhe der Loge-Musik sind ihre musikalischen Motive von der größten Ruhe und Klarheit; im Gegensatz zur Feuer- und Lichtnatur Loges ist sie mit ihren drei Töchtern Nachtgottheit (es wird Nacht, wenn sie erscheint, in der Nacht spinnen die Nornen usw. . . .), im Gegensatz zu Loge, dem Intellekt, die Unbewußte, Träumende. Ihr Reich ist die Tristanische Weltenmacht — die Welt des Urseins oder brahman. In dieser Welt wurzelt aber alle Erscheinung; unsere ganze „Wirklichkeit“ ist nur ihr Reflex, und darum ist Erda in ihr allgegenwärtig und allwissend. Nicht auf dem abgeleiteten Wege Loges durch Überlegen und Durchstöbern der Welt gelangt sie zu ihrer Weisheit, sondern unmittelbar durch ihr Sein. „Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens“, d. h.: Erdas Sinnen ist zugleich das Walten der Welt, wie diese selbst nur ein Ausfluß ihres Seins. (Dies letztere ist musikalisch dargestellt in der musikalischen Einleitung zum Nornenvorspiele der „Götterdämmerung“): So wird Erda zum heiligen Gesetz alles Weltwaltens, zum Schicksal; ihre „urerschaffnen“ Töchter zu Schicksalsgöttinnen.

Dieses „heilige Weltgesetz“ in seiner ganzen übernatürlichen Macht darzustellen, mußte der mythologische Künstler es wirkend in die Erscheinung eingreifen lassen (was rein philosophisch ein Nonsens wäre); er tut es in den zwei metaphysisch bedeutungsvollsten Höhepunkten des Dramas, einmal im „Rheingold“, einmal in der „Götterdämmerung“: Wotan

darf den Ring nicht behalten, Hagen ihn nicht gewinnen; beides widerspräche, als endgültige Herrschaft des Bösen und Untergang alles Edlen, dem heiligen Urgesetz jenes Wesens, in dem unsere Welt wurzelt, und so erscheint hier Erda, hebt dort eine rätselhafte Macht des toten Siegfried Hand. Beide Male aber erfaßt bei ihrem Eingreifen besonders einen das furchtbarste Entsetzen: in der „Götterdämmerung“ Hagen, im „Rheingold“ — Loge.

Schon mit dem Einbrechen der Dunkelheit hat er sich, von unheimlicher Angst erfaßt, scheu zurückgezogen; er, der sonst alles vorausieht, weiß nicht, was nun kommen soll, und kalte Furcht packt ihn; bei der Erscheinung Erdas selbst verwandelt sich diese Furcht in offenes Entsetzen. Wie von einer unsichtbaren Hand gestoßen, muß er im nächsten Augenblick am anderen Ende der Bühne sein, wo er sich in völliger Zernichtetheit verbirgt. Es ist die Angst, die der Teufel in allen Sagen schon vor dem bloßen Namen Gottes, dem Kreuzeszeichen usw. empfindet; wie furchtbar muß seine Angst erst hier sein, bei der leibhaftigen Erscheinung dieses Prinzipes selbst! — Bis zu Wotans erzürntem Abwenden von den Ringforderern und Fasolts Hervorreißen der Freia war Loge die eigentliche Hauptperson gewesen; er hatte die ganze Situation geschaffen, sie ist der Schlußakt seines so erfolgreichen Ränkespiels, er beherrschte seither unsichtbar alle Personen der Szene, und sein höchster Triumph kann, scheint es, nicht mehr ausbleiben: Alles muß zusammenbrechen. Nur eine ungeheuer überlegene Macht, nur Erda, kann hier noch wenden. Um aber diese Überlegenheit sofort und ohne Begriffe allen Zuschauern verständlich zu machen, gab es nur ein Mittel: Der Held der Situation, der Sieger, der triumphierende Unüberwindliche, Loge, muß von dem bloßen Erscheinen dieser Macht weggefegt werden, wie ein Nichts. Nur dadurch wird aus der weisen Ratgeberin Erda die Botin jener unendlichen Macht, die „höchste Gefahr“ noch wendet. Die großartige Einheit und Einfachheit der metaphysischen Grundzüge des Dramas tritt erst dadurch hervor, daß Loge und Erda als die zwei in allen anderen Gestalten wirkenden Mächte einander scharf gegenübertreten.

Dieser Moment, sagte ich oben, ist der metaphysisch bedeutungsvollste im ganzen „Ring“; er ist es, da ihm das erste und einzige Mal die beiden Gegenpole alles Seins einander gegenüberstehen: Gott und Teufel, Brahman und Maya. — Jetzt erst verstehen wir völlig Loges Bedeutung und seine Rolle in der Welttragödie.

Mit seinem Eintritt in die Welt begann ihr Elend und ihre Sünde; aus unschuldigen, ihrer selbst kaum bewußten Geschöpfen, wie wir sie in den Rheintöchtern noch erblicken, schuf er Wesen, die sich und die anderen scharf erkannten und trennten, die einander voll Argwohn beobachteten und wütend zerfleischten, was ihrem Willen entgegentrat. Durch

seine Gaukelkunst erweckte er die Gier nach Lust und Macht und schuf die „traulich-treue“ Welt zur falschen, feigen und bösen. Alle verlockte er, um alle zu verderben. Das ist die Satansrolle Loges.

„Doch wird ihm nimmer Sieg.“ Aus der Tiefe des Urseins tritt ihm Erda entgegen, und all seine Künste werden vor ihr zunichte. Zwar vermag er Wotan und die Götter, ja selbst Siegfried und Brünnhilde noch zu verderben. Aber gerade durch ihren Untergang wirkt er, ohne es zu wissen, die „erlösende Weltentat“. Das Feuer, das sie verbrennt, „reinigt den Ring vom Fluch“, der in der Sühne dieses Todes erstirbt, und der als Wissender wiedergeborene Siegfried — Jesus von Nazareth — zertritt den Kopf der Schlange. Vor seinem göttlichen Willen wandelt sich der Teufel in einen Engel der Erlösung, der im „Parsifal“ als mitleidvolles Wissen die letzten Wunden heilt, die seine einstige Verführung der Welt schlug.

KARL SCHEIDEMANTEL: GESANGSBILDUNG¹⁾

BESPROCHEN VON HJALMAR ARLBERG IN LEIPZIG

Wenn ein Künstler von der Bedeutung des berühmten Dresdner Baritonisten, der nicht nur auf der Bühne Triumphe gefeiert hat, sondern auch im Konzertsaal unter die Besten zählte, ernste Worte aus dem Schatze seiner reichen Erfahrung an uns richtet, haben wir die Pflicht, doppelt aufmerksam zu lauschen und behutsam jedes seiner Worte zu wägen. Und ernste Worte sind es, die Scheidemantel an die heranwachsenden jungen Sänger und ihre Bildner richtet, getragen von flammender Begeisterung seines Kunstidealismus, geläutert in reinstem sittlichen Ernst. Priester der Kunst will er erziehen, nicht geschäftstüchtige Ausbeuter des Kunstmarktes. Unendlichen Fleiß, unablässiges Arbeiten an der Vervollkommenung des eigenen Ichs fordert er vom Künstler, der die höchsten Anforderungen an sich selbst, nicht an andere stellen soll, um auf steilem, dornenreichem Pfade mühsam, Schritt für Schritt sich dem vielleicht unerreichbaren Ideale zu nähern. Mit der Fackel seiner Worte weist er uns den Weg dahin, wie er ihn fand. Mit einer klaren Anschaulichkeit, wie man sie nur selten findet, formt er seine Gedanken zu Sätzen, in denen jedes Wort notwendig an der richtigen Stelle steht. Ruhig und sachlich bildet und begründet er sein Urteil über Dinge und Ansichten; nur einmal faßt ihn ein furor teutonicus, wenn er sich gegen Taylor wendet und die Zumutung, daß von dem Amerikaner tiefster Weisheit höchstes Heil für den deutschen Kunstgesang zu erwarten sei, mit Entrüstung zurückweist. Gerade diese Stelle hat der Druckfehlerteufel benützt, um den vier ernsten Gesängen von Brahms einen fünften anzudichten.

Unter Gesangsbildung versteht Scheidemantel „die Lehre von der Anwendung der durch Stimmbildung gewonnenen technischen Fertigkeiten zum Zwecke gesangskünstlerischer Darstellung“. Die Gesangsbildung soll den Schüler nach fertig erworbener Stimmbildung selbständig, ihn gewissermaßen zu seinem eigenen Lehrer machen, ihn weiter entwickeln und durch einen „umfassenden Überblick über die wissenschaftlichen Grundlagen der Stimmbildung und der daraus abgeleiteten Lehrsätze“ ebenso wie durch die Kenntnis der Kunstgesetze des Vortrags zu einer künstlerischen Persönlichkeit ausreifen. „So ergeben sich für die Gesangsbildung zwei Aufgaben: Erläuterung stimmbildnerischer Gesetze und Einführung in die Kunst des Vortrags.“

Im ersten Teil geht der Verfasser wie natürlich von den Vokalformen des Ansatzrohres (Scheidemantel nennt es treffend Aufsatzrohr) aus und kommt sogleich auf die Unterscheidung von Stimmbandschwingungen (Ton-

¹⁾ Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913.

höhe) und Resonanzschwingungen (Tonfarbe). Aus der Eigenresonanz der Vokale leitet er dann die Regeln ab, wie die notwendige „Grundfärbung“ für den künstlerischen Vortrag erreicht wird. Die Erklärung der Mischvokale ö und ü ist ideal knapp und korrekt, ebenso die Ausrottung des ä als sogenannter Umlaut. Mit seiner phonetischen Erklärung der Doppel-laute kann ich mich, obzwar es die heute allgemein geltende ist, nicht befreunden. Mich dünkt, daß der Sänger, der z. B. bei „Freude, schöner Götterfunken“ oder bei der Stelle in der „Glocke“ von Bruch „Freude hat mir Gott gegeben“ auf den leuchtenden, jubelnden i-Klang am Ende des Diphthongs zugunsten eines grämlich stumpfen ö verzichtet, sich und die Zuhörer ärmer macht. Und Scheidemantel fordert doch sonst mit heiligem Eifer Schönheit der Sprache; an zwei Stellen spricht er dies deutlich aus: „Wenn das u in dem Worte ‚Mut‘ gleich dem u in dem Worte ‚Mutter‘, das o in dem Worte ‚wohl‘ gleich dem o in dem Worte ‚Wolle‘ klingt, so fällt das weiter nicht auf, denn die wirklich straff gespannten (geschlossenen) ü und ö sind trotz ihrer plastischen Schönheit dem deutschen Ohre beinahe verloren gegangen, so daß man ihre Abwesenheit kaum noch bemerkt, ja, womöglich die Sänger und Sprecher, die sie richtig und schön aussprechen, der Übertreibung zeiht“, und „Wenn man in Schuberts: ‚Du bist die Ruh‘ am Schlusse des Liedes hört: ‚o fühl es ganz‘ anstatt: ‚o füll‘ es ganz‘, so wird man sich vergeblich bemühen, den Sinn der Rede zu begreifen. Man wende nicht ein, daß so was doch gar nicht vorkommen kann. Es kommt leider nur zu oft vor, so oft, daß man die richtige Aussprache der Vokale schon als eine Ausnahme ansehen muß.“ Mit vollstem Recht verlangt daher Scheidemantel, „daß die Stimmbildung mit der Übung dunkelgefärbter und gespannter (geschlossener) Vokale zu beginnen hat“, und daß der Schüler zunächst piano singen lernt, da nur dann vollständige Entspannung der ganzen Muskulatur gewährleistet ist. Mit seiner umfangreichen und ausführlichen Darstellung der „Register“ gibt Scheidemantel eine ganz neue Hypothese, die er mit mustergültiger Klarheit und logischer Schärfe entwickelt, so daß sie bestrickend wirkt. Möglich, daß hier die Wahrheit enthüllt wird. Die ganze Registerfrage ist eine so wichtige, daß ich notwendigerweise etwas näher darauf eingehen muß. Scheidemantel gibt zunächst eine interessante Zusammenstellung, wie die hervorragendsten Stimmphysiologen und Gesangspädagogen Wesen und Zahl der Register definieren und kommt immer zu dem unüberbrückbaren Zwiespalt, daß die Physiologen nur zwei, die Musiker dagegen stets drei Register anerkennen. Er gibt als einzig mögliche Erklärung die andauernde Verwechslung der Begriffe Register und Mechanismus, indem die beiden von der Stimmforschung physiologisch festgestellten Unterschiede der Tongebung nicht zwei Registern, sondern zwei Mechanismen entsprechen (nach Mackenzie der Mechanismus der langen — long reed — und der kurzen — short

reed — Stimmritze), die in jedem Individuum vorhanden sind. Scheidemantel bezieht sich hierbei auf das berühmte Buch Dr. Weiningers „Geschlecht und Charakter“ und sagt, daß der Erkenntnis der biologischen Wissenschaft entsprechend, daß es weder einen vollkommenen Mann, noch eine vollkommene Frau gibt, sondern in jedem Individuum eine Mischung von beiden angenommen werden muß, ohne daß der Koeffizient der einen Substanz jemals Null wird, jeder Mensch einen männlichen — long reed — und einen weiblichen — short reed — Mechanismus in sich vereine. Ebenso wie die Männerstimme (fast ausnahmslos) in der Lage ist, oberhalb der eigentlichen Gesangslage weibliche (Fistel-) Töne hervorzubringen, ebenso ist die Frauenstimme befähigt, unterhalb ihrer normalen Lage männliche (tiefste Bruststimm-) Töne hervorzubringen. In ersterem Falle werden die Töne beim Mann mit dem weiblichen, in letzterem die Töne der Frau mit dem männlichen Mechanismus gebildet. Beide geschlechtsfremde Mechanismen sind für den Kunstgesang unbrauchbar und nur zu Zwecken der Karrikatur zu gebrauchen. Die Töne dieser Mechanismen lassen sich unmöglich durch Steigerung oder Abschwächung in die Töne des normalen Mechanismus direkt überleiten (eine Tatsache, die schon Garcia hervorhebt), ohne den berühmten Knax, bei dem man ja auch tatsächlich immer die Empfindung hat, als ob jetzt der Kehlkopfmechanismus in eine andere Arbeitsstellung umgeschlagen und „übergeschnappt“ sei. Innerhalb des normalen Mechanismus können wir dagegen mit Leichtigkeit drei Arten homogener Töne, d. h. drei Register unterscheiden. Auch bei der Definition dieser Register, die Scheidemantel von der Begriffsvorstellung des Mechanismus streng getrennt wissen will, geht er von einem ganz neuen Gesichtspunkt aus, der meines Wissens hier zum erstenmal klar ausgesprochen wird. Er sagt bei der Besprechung der Gesangsregister des Mannes: Wenn man lose und leise auf einem dunkeln Vokale auf- und abwärts singt, so klingen sämtliche Töne der Stimme gleichmäßig über den Umfang von $2\frac{1}{4}$ bis $2\frac{1}{2}$ Oktaven und, da von Fistelstimme keine Rede ist, durchweg männlich. Da man bei leisester Anspannung der Stimmlippen das Gefühl hat, als ob sie nur ganz lose, gewissermaßen nur mit dem Rande schwingen, nennt er den Umfang dieser Pianotöne Randstimme. Versucht man, von der Mitte ausgehend, die Töne so voll und stark als möglich hervorzubringen, so zeigt sich, daß die Tonreihe, auf der dies gelingt, erheblich kürzer ist und weder die Höhe noch die Tiefe der vorigen erreicht; diese kurze Reihe starker Töne, bei denen man das Gefühl hat, als ob die Stimmlippen in ihrer ganzen Masse schwingen, nennt er Vollstimme. Singt man die Töne mittelstark, so zeigt sich, daß man nach oben wohl höher als mit der Vollstimme, aber nicht so hoch als mit der Randstimme kommt, und dementsprechend verhält es sich mit der Tiefe; die Reihe dieser Töne nennt er Mittelstimme. Scheidemantel faßt nun die Randstimme als Kopfstimme auf, mit anderen Worten: jeder leise

und lose angesetzte und ausgehaltene Ton ist ein Kopftön. Von der Reihe der Kopftöne läßt sich der mittlere Teil zur Mittelstimme steigern und von dieser wieder der mittlere Teil zur Vollstimme (= Bruststimme), so daß in jedem Mittelstimmton Kopfstimme, in jedem Brustton Mittel- und Kopfstimme enthalten sind. Auf derselben Grundlage entwickelt Scheidemantel die Registerfrage bei der Frauenstimme, welcher neben dem weiblichen Mechanismus der kurzen Stimmritze noch der männliche der langen Stimmritze zur Verfügung steht. Da nun bei der Frauenstimme sich die Töne der Mittellage, die sowohl mit dem weiblichen als mit dem männlichen Mechanismus gebildet werden können, auf eine Reihe von Tönen (etwa vom h bis g¹) decken und sich klanglich ähneln, ergibt sich auch bei der Frau eine klare Dreiteilung der Register: Kopf- und Mittelstimme (weiblicher Mechanismus) und Bruststimme (männlicher Mechanismus). Aus dieser ganzen Auffassung ergibt sich von selbst der ideale Ausgleich der Register durch den Schwellton, indem beim Anschwellen der Kopfstimme bis zur Mittelstimme die erstere in dieser erhalten bleibt bzw. beim Anschwellen bis zur Vollstimme Kopf- und Mittelstimme in dieser erhalten bleiben: also kein Nacheinander der Register, sondern ein Ineinander. Befremdend wirkt nur im ersten Augenblick die Beibehaltung des Namens Kopfstimme auch für die tiefsten Töne, da wir gewohnt sind, diese infolge des fühl- und hörbaren Mitschwingens des Brustkastens als Brusttöne anzusprechen. Aber Scheidemantels Theorie ist geistreich aufgebaut und hat sehr viel für sich; ja, es ist wie gesagt leicht möglich, daß er das Ei des Columbus „entdeckt“ hat.

Ein ausführliches Kapitel widmet Scheidemantel dem Schulgesang, wobei man seinen Ausführungen nur rückhaltlos beipflichten kann. Er beschäftigt sich bei dieser Gelegenheit auch mit dem Eitzschen Tonwortsystem, dessen Sinnwidrigkeit und Unzweckmäßigkeit für Stimmbildungszwecke er ausführlich nachweist. Beherzigenswert ist die Mahnung, Kinder mit hoher Stimme nicht zweite Stimme singen zu lassen, bloß weil ihre musikalische Beanlagung dann die richtige Ausführung der zweiten Stimme sichert, da hierdurch die Stimme vollständig ruiniert werden kann. Möchte auch jeder Gesanglehrer sich immer die Warnung des Verfassers vor Augen halten, die Stimme des Schülers nicht apodiktisch zu rubrizieren, sondern hübsch abzuwarten, wohin eine Stimme sich bei zarter, liebevoller Behandlung selbst entwickelt.

Im zweiten Teile, der Einführung in die Kunst des Vortrags, weist Scheidemantel an der Hand einer ganzen Anzahl von Beispielen nach, was durch gewissenhaftes Studieren und geistiges Sichversenken aus scheinbar einfachen Aufgaben herausgeholt werden kann und muß. Vor allem verlangt er peinlich genaues Studium des Textes, sowohl nach seinem sprachlichen, als seinem dichterischen Gehalt, Durcharbeitung nicht nur der

einheitlichen Grundstimmung, sondern bewußte Bildung aller Vokalfarben und konsonantischen Charaktere. Neben gründlichem Studium der instrumentalen Seiten eines Gesangsstückes (Stil, Tempo und Rhythmus, Melodieführung, Harmonie usw.), fordert er eine allgemeine musikalische Bildung des Sängers, denn die alte Beschuldigung, daß die Sänger die unmusikalischsten unter den Musikern seien, besteht leider heute noch mehr als erfreulich zu Recht. Sollte jeder Sänger, auch der „fertige“, sich diese Forderung Scheidemantels nicht nur vor Augen halten, sondern auch wirklich ins Herz schreiben, so möchte ich wünschen, daß sämtliche modernen Komponisten und Dirigenten zwangsweise täglich das Kapitel „Der Bühnensänger“ lesen müßten. Scheidemantel spricht hier eine klare Sprache, wer an dem oft beklagten Verfall der deutschen Gesangkunst die Schuld trägt. „Da sie [die neueren Komponisten] die dramatische Wirkung ihrer Bühnenwerke von der Wucht eines vielstimmig überladenen Orchesters erhoffen, nehmen sie beinahe überhaupt keine Rücksicht mehr auf das gesungene Wort, das ihnen in der Tat nebensächlich erscheint.“ „So unabweislich die Forderung aufrecht erhalten werden muß, daß sich die Bühnensänger unbedingt der deutlichsten Aussprache zu befleißigen haben, so kann doch nicht geleugnet werden, daß diese Forderung immer weniger erfüllt wird, je öfter und je andauernder sich die Bühnensänger um die Früchte ihres Fleißes betrogen sehen durch ein überlautes, blechgepanzertes Orchester, das all ihre Bemühungen zu Schanden werden läßt.“ „Leider finden die Sänger in dem berechtigten Kampfe gegen die stimmordenden modernen Orchester in den seltensten Fällen Unterstützung von seiten der dirigierenden Kapellmeister.“ „Der Verfall der deutschen Bühnen-Gesangkunst, von dem so gern und viel gesprochen wird, beruht einzig und allein auf der unbestreitbaren Tatsache, daß die deutschen Bühnensänger darauf angewiesen sind, ihrer Stimme andauernd das stärkste Forte abzurufen, um gegen das überlaute Orchester standhalten zu können. — Daß andauerndes forte-Singen die feinere Gesangstechnik in Grund und Boden ruiniert, braucht wohl nicht erst bewiesen zu werden.“ „Ganz mit Recht wird gesagt, daß wir Gluck und Mozart nicht mehr singen können.“ Daß eine Stimme, die dem wahnwitzigen Lärm des modernen 120 Mann starken Opernorchesters möglicherweise gewachsen ist, unfähig sein muß, der Cantilene Mozarts mit seinem subtilen Orchester gerecht zu werden, liegt sonnenklar auf der Hand. Nicht Wagner, der nie geduldet hat, daß die Sänger vom Orchester „gedeckt“ wurden, hat den Verfall der deutschen Gesangkunst verschuldet, sondern die tappischen Rufer im Strauß, die sein Orchester mißverstanden haben. Wagner war ein Genie. Was heute als solches angeboten wird, ist es — nach dem Worte des geistreichsten Pianisten — höchstens *faute de mieux*.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Fachzeitschriften

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 35. Jahrgang, Heft 21 und 22 (30. Juli und 20. August 1914). — Heft 21. „Die Aufgaben des Verbandes deutscher Musikkritiker.“ Von Paul Marsop. Verf. sagt, es liege im Aufgabenkreise der Körperschaft, eine Art Reinigungs- und Läuterungsprozeß durchzuführen. „Bis . . . jener Klärungs- oder Durchsiebungsprozeß vollzogen ist, hätte man füglich die Stimmen des Verbandschores nicht zu addieren, sondern zu wägen. Je mehr wir es dann — nach und nach — eben durch die dem Verbande obliegende Arbeit erreichen, daß nur begabte, gut vorbereitete Musiker zum kritischen Amt berufen werden, je weiter wir darin vorschreiten, daß der insbesondere sich der Tageskritik widmende Kunstrichter nach Gebühr bezahlt wird und somit weniger der Versuchung ausgesetzt bleibt, bei zur Ergänzung des Einkommens durchgeführten ‚Nebenbeschäftigungen‘ anfechtbare Zugeständnisse zu machen: um so höher wird sich die Summe der Verbandsmitglieder ausrunden . . .“ — „Das doppelte Gehör (Sinnliches und geistiges Ohr).“ Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik. Von Alfred Schütz. (Fortsetzung.) — „Friedrich Gernsheim.“ Ein Gedenkwort zu seinem 75. Geburtstag von K. Schurzmann. — „Nochmals der V. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Paris.“ Von Ferdinand Laven. „. . . Der ganze V. Kongreß war ein einziger, herziger Sympathiebeweis für die aus allen Himmelsrichtungen: aus Deutschland, England, Österreich, Belgien, Dänemark, den Vereinigten Staaten, Griechenland, Holland, Italien, Rußland, Schweden und der Schweiz nach der fieberhaft pulsenden Seinestadt herbeigeeilten männlichen und weiblichen Teilnehmer. Überall glänzende Empfänge für sie: in den ‚Excelsiorsälen‘, der ‚Sorbonne‘, in den Theatern, den Kirchen, den öffentlichen und privaten Kunstzentren enthusiastischer Mäzene . . .“ — „Franz Liszts Urteil über Tonkünstler, Sänger und Sängerinnen.“ Von Adolph Kohut. — „Henseltiana.“ Noch ein Beitrag zum Jubiläum Henselts. Von E. Adacewsky. — Heft 22. „Unsere Pflichten.“ Von Paul Marsop. „. . . Glückliche alle, die für Vaterland, Weib und Kind die Waffe führen, die auf dem Felde der Ehre ihr Leben einsetzen! Doch was liegt uns ob, uns, denen es versagt ist, der Fahne zu folgen? Gewichtige Pflichten sind uns auferlegt. Schande uns, wenn wir sie nicht restlos erfüllen! Zugewiesen ist uns die Pflicht, den Familien derer, die dem Feind die Stirn bieten, zur Seite zu treten. Da kommen nicht allein Sorgen für Lebensnotdurft und -Unterhalt in Frage. Hier ist der Ernährer, dort aber der weltkundige, klarblickende Berater den Seinen entrückt: auch da gilt es zu helfen, zu stützen. Des ferneren haben wir die Aufgabe, selbst unter dem Hall und Schall der Waffen, so gut es irgend gehen mag, die Werke der Kultur weiterzuführen. Dies ist Schuldigkeit gegen das Vaterland: draußen und drinnen, im Großen wie im Kleinen, bis zum letzten Augenblick in der Pflicht zu verharren. Dies vor allem hat Deutschland erhöht im Range der Völker; dies soll in der Stunde der Gefahr sein Wahlspruch sein. Ob Sieg, ob Verhängnis: bis das Auge bricht, muß jeder auf dem ihm zugewiesenen Gebiete dem Gebote der Pflicht nachleben. Da gibt es nichts, was als klein, als bedeutungslos zu werten wäre! . . . Gewiß: wo es sich um Sein oder Nichtsein des starken, kulturgewaltigen, des bismarckischen Deutschlands handelt, da denke der Teufel an Konzerte! Wenn die eisernen Würfel fallen, erscheint uns sogar manches, das uns sonst zu Höhen des Ideals emportrug, matt, winzig, spielerisch. Vergessen wir jedoch nicht ganz daran, daß es Beethoven war, der sagte: ‚Die Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geist schlagen!‘“

XIV. 4. 12

Nicht den schlechtesten unter denen, die jetzt in ernstester Schicksalsstunde den Lorbeer an des Königs Rock heften, ist Weihe und Kraft des unüberwindlichen Willens auch aus den Partituren Ludwig van Beethovens zugeflossen! . . .“ — „Die musikdramatischen Theorien Glucks und Wagners.“ Beitrag zum Gluck-Jubiläum von Stephan Wortschmann. „Unsere Absicht war . . ., gegen die übliche Unterschätzung Glucks Protest einzulegen. Gluck hat nicht sein ganzes Leben an eine so unwichtige Bagatelle gehängt, wie es der Kampf gegen die Tyrannei der Sänger allein gewesen wäre, sondern er hat der Oper fast in jeder Beziehung neue, ernstere Ziele aufgefunden. Und da seine Auffassung von der Bestimmung der Oper sich noch mehr mit der Wagnerschen deckt, als seine Werke mit denen des späteren Meisters, muß er ebenso musiktheoretisch wie musikgeschichtlich als sein Vorläufer anerkannt werden.“ — „Führer durch die Violoncell-Literatur.“ Von Hermann Cramer. (Fortsetzung.) — „Die Amsel.“ Eine ornithologisch-musikalische Plauderei. Von Philipp George. — „Franz Beier †.“ Von G. O. Kahse. „ . . . Als Künstler wie als Mensch wird Prof. Beier dem Kasseler Musikleben unvergessen bleiben.“ — „Hugo Faißt †.“ Von Oswald Kühn. „ . . . Faißt war nicht der Entdecker Hugo Wolfs fürs Schwabenland — dieser Ruhm gebührt dem früheren Tübinger Universitätsmusikdirektor Kauffmann —, aber er war einer der eifrigsten und erfolgreichsten Förderer Wolfs und seiner Kunst. Nicht nur mit Geldmitteln, die ihm reichlich zur Verfügung standen, sondern auch in tätiger, aufopfernder, selbstloser Weise. Man kann sagen, Faißt sei Sänger geworden, um Wolfs Lieder verbreiten zu helfen; er wurde als reicher Mann geboren, um Wolf persönlich in zarter Weise helfen und ein ganzes Heer von Sängern mobil machen zu können, die für seine Kunst eintraten . . .“

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 41. Jahrgang, No. 38 und 39 (18. und 25. September 1914). — No. 38. „Zur wirtschaftlichen Krisis in der Musikwelt.“ Von Paul Schwers. Verfasser faßt seine Darlegungen dahin zusammen, „daß die Ehrenpflicht gegenüber unseren Künstlern es allen Konzertvereinigungen und Chorvereinen gebietet, ihr Winterprogramm überall da in üblicher oder wenigstens eingeschränkter Weise durchzuführen, wo sich die Möglichkeit hierfür irgendwie bietet . . . Warum sollte . . . das, was in Berlin und im benachbarten Holland möglich ist, nicht auch in der Mehrzahl der größeren deutschen Städte durchgeführt werden können? Natürlich immer vorausgesetzt, daß uns der Feind nicht ins eigene Land kommt; was ja wohl kaum noch anzunehmen ist. Darum noch einmal: Legt nicht die Hände in den Schoß, lasset den herrlichen Baum deutscher Musikpflege nicht völlig in dieser Zeit verdorren; gedenket unserer konzertierenden Künstler, die euch so viel der Freuden und edelsten Genüsse gespendet haben!“ — No. 39. „Kriegstrompeten.“ Von Otto R. Hübner. „ . . . Verstand, der alte Zauberer, hatte unser Volk in seinen Bann geschlagen und eine intellektuelle Dornhecke um sein Wesen gesponnen. Da kommt der junge Prinz, der alles auf-rüttelnde Krieg, und erweckt Deutschland aus seinem Dornröschenschlafe. Und nun zieht die germanische Jungfrau mit ihrem Erlöser hinaus in den Kampf. Sie wird ihre Neider besiegen, wenn sie sich von der reinen Begeisterung für den Schutz unserer höchsten Kulturgüter tragen läßt. Und ebenso wie Deutschland dann mächtig aufblühen wird, so kann die deutsche Kunst ihre Herrschaft über die Erde weit ausdehnen, wenn sie mehr innerliche Tiefe gewinnt . . .“ — „Musikalisches von der Leipziger Bugra.“ Von Eugen Segnitz.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), 12. Jahrgang, No. 273 bis 285 (5. Januar bis 5. Oktober 1914). — „Der Krebskanon.“ Von Oskar Pasch. (Schluß in No. 274.) Ausführliche Darstellung des Wesens und der Konstruktion des Krebs-

gangs und des Krebskanons mit vielen erläuternden Beispielen aus verschiedenen Jahrhunderten. — „Bach-Straube.“ Von Wolfgang Reimann. Über die Straubesche Ausgabe der Bachschen Orgelwerke: „... Die vorliegende Ausgabe soll vor allem dem Studium dienen. Sie will uns einen Begriff geben von dem fabelhaften Geiste Bachs, des Mannes, der groß wie ein Philosoph und fromm wie ein Kind in seinen Werken zu uns redet, dem nichts Menschliches fremd war, der in materialistischer Daseinsfreude ebenso wurzelte, wie in Glaubensstärke und Ewigkeitsgedanken.“ — „Ein Brief Franz Liszts.“ Von Albert Friedenthal. Abdruck aus den „Mexikanischen Briefen“ des deutschen Diplomaten Kurd von Schlözer. — „Die Spitznamen in der Musik.“ Von Ernst Challier sen. „... Unter Spitznamen verstehe ich alle populären Betitelungen, die nicht der Komponist bei Veröffentlichung seines Werkes demselben mit auf den Weg gegeben hatte, sondern die Namen, mit denen es Andere, besonders Kritiker, ausübende Künstler, nachdem die Werke eben populär geworden waren, mit mehr oder weniger Geschmack bezeichneten. Diese Spitznamen beziehen sich in den meisten Fällen auf Eigenheiten des betreffenden Werkes, Anklänge an eigene früher erschienene Kompositionen oder Verwendung von Themen, die ebenfalls bereits veröffentlicht sind (z. B. Forellen-Quintett von Franz Schubert). Aber auch bewußte oder unabsichtlich entstandene Ähnlichkeiten mit Schöpfungen anderer Meister (z. B. Meistersinger-Sonate von Joh. Brahms), sowie anekdotenhafte Beziehungen (z. B. Wut über einen verlorenen Groschen von L. van Beethoven) haben die Wiedertaufe beeinflusst oder veranlaßt...“ — No. 276: „Das Componium. Eine Komponiermaschine.“ Von Rich. J. Eichberg. (Fortsetzung in No. 277, Schluß in 278.) Über das von Diederich Nikolaus Winkel in Amsterdam im Jahre 1821 verfertigte, jetzt im Brüsseler Instrumentenmuseum befindliche mechanische Meisterwerk, das Verfasser eingehend beschreibt. — „Philipp Emanuel Bach.“ Von Otto Besch. „... Durch seine mannigfaltige auf allen Gebieten mit Erfolg gekrönte Tätigkeit hat sich Philipp Emanuel Bach bei seinen Zeitgenossen die größte Wertschätzung zu erringen vermocht. Als er starb, betrauerte man seinen Verlust als unersetzlich. Er galt seiner Zeit um vieles mehr als sein Vater Johann Sebastian. Die Macht der Jahre hat diese ungerechte Schwankung längst wieder ausgeglichen. Doch dürfen wir ihn deshalb nicht vergessen. Wenn er an die Riesengröße seines Vaters nicht heranreicht, so hat er sich doch ein Anrecht auf Unsterblichkeit erworben.“ — No. 279: „In welcher Weise hat Pythagoras wohl den Grund gelegt zu unser achtstufigen Tonleiter?“ Musikgeschichtlich-akustische Betrachtung von M. P. Heller. (Schluß in No. 280.) — „Ernstes aus dem Reiche des frohen Klanges.“ Eine statistische Ermittlung von Ernst Challier sen. Feststellung des durchschnittlichen Lebensalters der Musiker. „... Ich begnüge mich, ... hier am Schluß noch einmal festzustellen, daß die von mir ... festgestellten 3737 Musikbessenen zusammen 228389 Lebensjahre erreichten, was einem Durchschnittsalter von 61,11 Jahren entspricht. Das ist trotz aller Gefahren, die dieser Beruf mit sich bringt, wohl ein Rekord, um den ihn die anderen beneiden können.“ — No. 280. „Zu Meyerbeers 50. Todestage.“ Von Georg Richard Kruse. Betrachtet die deutschen Bühnenwerke Meyerbeers („Abimelek oder Wirt und Gast“; „Das Brandenburger Tor“; „Ein Feldlager in Schlesien“). „... Können die Jugendarbeiten auch keinen Anspruch auf künstlerische Bedeutung machen, so sind sie doch als Ausgangspunkt eines reichen Lebenswerkes von Interesse und nicht unwichtig.“ — „Abt Vogler als Romantiker.“ Zu seinem 100. Todestage. Von James Simon. „... Abt Vogler nimmt eine Zwitterstellung zwischen klassischem und romantischem Wesen ein, gehört also zu jenen interessanten Übergangserscheinungen

wie Spohr und E. T. A. Hoffmann, die in klassischem Wesen wurzeln und zugleich der späteren Romantik Impulse geben. Überall zeigt er uns dieses Doppelgesicht: in seinen Instrumentalstücken, in seinen geistlichen und weltlichen Vokalwerken, in seinen Opern. Am meisten interessiert uns Vogler natürlich als Vorbote der Romantik, speziell als Programm-Musiker... „Abt Vogler ist entwicklungsgeschichtlich eine wichtige, fesselnde Persönlichkeit. Die ästhetische Ausbeute erweist sich zwar als weniger ergiebig denn die historische. Aber vom historischen Standpunkt aus verdient doch viele seiner Werke eine Wiederbelebung. Namentlich ein so reizvoller Einakter wie ‚Erwin und Elmire‘ (1781), dem Goethes gleichnamiges Singspiel zugrunde liegt, sollte der Vergessenheit entrissen werden.“ — „Adolf Henselt — Stephen Heller.“ Von Rich. J. Eichberg. „... Es besteht eine gewisse geistige Verwandtschaft zwischen Henselt und St. Heller. Beide legen Wert auf Klangschönheit und höchsten Wohlklang; doch was den letzteren anbetrifft, ist die Palme vielleicht Ad. Henselt zuzuerkennen, dessen Kompositionen ganz in Poesie getaucht sind, daß sie duften, wie ein Korb köstlicher Blumen. Wer kennt nicht seine Vöglein-Etüde, die bis auf den heutigen Tag ihren unwiderstehlichen Zauber ausübt?! Auch von St. Heller sind es vor allem die klangschönen Etüden, die sich lebendig erhalten haben und die ihn der gegenwärtigen Generation gegenüber gewissermaßen charakterisieren...“ — No. 281. „Palestrina.“ Von Wilhelm Freudenberg. „... Obgleich die Palestrinaschen Gesänge ursprünglich für den katholischen Gottesdienst komponiert sind, so eignet sich doch eine nicht geringe Zahl auch für den evangelischen Gottesdienst, soweit die Textesworte nicht ein spezifisches katholisches Gepräge tragen, und es sind auch eine Anzahl solcher Motetten mit übersetztem Text in protestantischen Kirchen im Gebrauch, denn die Musik ist an sich weder katholisch noch protestantisch, höchstens entweder italienischen oder deutschen Charakters, aber es ist kein rechter Grund denkbar, warum der protestantische (deutsche) Gottesdienst sich gegen die Schätze der italienischen Kirchenmusik ablehnend verhalten sollte, sobald der konfessionellen Verschiedenheit Rechnung getragen wird.“ — No. 283. Das Heft enthält vor allem das „Protokoll der XI. Delegierten-Versammlung des Central-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine (E. V.)“ in München, sowie ein „Erinnerungsblatt“ an die Versammlung, mit Karikaturen von Otto Franz. — No. 285. „Entlassene Musiker und Musiklehrer.“ Von Dr. Eckstein. „... Der Ausbruch eines Krieges ist ... ein wirtschaftliches Unglück, das stets nur den Unternehmer, nie aber den Dienstverpflichteten treffen kann. Gleichviel, welche Folgen der Ausbruch des Krieges hat, ob es an zu unterrichtenden Schülern fehlt, ob von der Abhaltung der in Aussicht genommenen Konzerte Abstand genommen wird, ob sich die Fortführung eines Betriebes aus wirtschaftlichen Gründen nicht mehr lohnt, ob der Unternehmer oder vielleicht Mitwirkende zu den Fahnen einberufen ist, und sich darum Aufführungen usw. zerschlagen, jedenfalls bleibt der Künstler in der Lage, seine Dienste anzubieten, und damit tut er das Seinige, um seiner Vertragspflicht nachzukommen.“ — „Die Musik auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig.“ Von Th. Raillard. „... So ist es dem Musiker und Musikfreund ermöglicht, nicht nur in den augenblicklichen hoch entwickelten Stand des Musikverlags und einzelne interessante Neuerscheinungen Einsicht zu nehmen, sondern, was wichtiger ist, die innige Verflechtung der Tonkunst mit dem großen Entwicklungsgang der ganzen geistigen Kultur durch die Jahrhunderte hindurch, ihre inneren Keime und Parallelercheinungen, sowie die wechselnden sich ebenfalls stetig vervollkommnenden Mittel ihrer Darstellung durch Druck und Verlag in großzügigem Überblick zu verfolgen...“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

18. **Arthur Seidl:** Neue Wagneriana. Gesammelte Aufsätze und Studien. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg 1914. (3 Bände, in Leinen gebunden Mk. 10.—.)

Den drei umfangreichen Bänden „Wagneriana“, die 1901 bei Schuster & Loeffler in Berlin erschienen, folgt diese neue Sammlung als Nachlese und Ergänzung. Der erste Band enthält Aufsätze über die Werke, der zweite, „Kreuz- und Querzüge“ benannt, kürzere kritische Bemerkungen über einzelne Persönlichkeiten und über Wagner-Bücher, der dritte, „Studien zur Wagner-Geschichte“, größere selbständige Abhandlungen. Aus dem ersten Band hebe ich den trefflichen Aufsatz über den Hirten im „Tristan“ hervor, ein Seitenstück zu Pfitzners „Melot“, eine feinsinnige Betrachtung über die Bedeutung der „Nebenrollen“; aus dem zweiten Band die Erinnerungen an Heinrich Porges und an Michael Bernays; aus dem dritten die Abhandlung über Wagner in Anhalt, ein Beispiel der echt künstlerischen Pflege des Bayreuther Geistes in einer kleinen deutschen Residenz, und über den „Parsifal“-Schutz, eine geschichtliche Darstellung der zum Schutze des Werkes eingeleiteten Bewegung. Jeder Aufsatz Seidls trägt in Form und Gehalt unterschiedenes persönliches Gepräge. Kritik und Polemik tritt überall scharf hervor, der Stil ist immer subjektiv und geistreich journalistisch gefärbt. Nach dieser Seite sind die Seidlschen Schriften stets aus der erregten Stimmung des Augenblicks geschrieben und oft auch durch den Ort ihrer ersten Veröffentlichung, durch die Zeitung oder Zeitschrift beeinflusst. Immer aber weiß Seidl den Einzelfall in die reine Beleuchtung der großen Wagnerischen Weltanschauung zu rücken; aus reicher Belesenheit und gutem Gedächtnis zieht er wertvolle Belege, Vergleiche und Anspielungen auf entlegene und doch verwandte Gegenstände heran, wodurch die Gelegenheitsschriften allgemeinen und wissenschaftlichen Charakter gewinnen. Im großen ganzen mag die Form der Seidlschen Schreibart oft den Widerspruch des Lesers reizen, während der Inhalt wiederum meistens durchaus versöhnlich wirkt und am Ende vollen Beifall erringt.

Seidl ist ein überzeugter Anhänger jeder guten modernen Kunstrichtung. Das Schicksal hat ihn als Herausgeber am Nietzsche-Archiv (1898/99) in enge Fühlung mit Bayreuth feindlichen Kreisen gebracht. So beschließt auch ein Aufsatz „Richard Wagner und Friedrich Nietzsche — eine Synthese“ die ganze Sammlung. Gerade Seidl war besonders berufen, in dieser Frage das Wort zu ergreifen; er bemüht sich um eine möglichst sachliche und beiden Teilen gerechte Abwägung der in dieser „Sternenfreundschaft“ gegeneinander wirkenden Mächte. Er wahrte seinen Jugendidealen die Treue, ohne sein eigenes selbständiges Urteil aufzugeben und ohne das Neue auch dort, wo es dem Alten feindlich ist, zu verkennen. Äußere Lebensumstände haben es dem Verfasser verwehrt, sich zu größeren, abschließenden Werken zu sammeln. Er beteiligt sich fortwährend am Streit der Tagesfragen, an deren Erörterung

mitzuwirken ihm ein inneres Bedürfnis ist. Daher ist es aber auch gerade für Seidl begründet, wenn er seine weit verstreuten Schriften unter einheitlichen Leitgedanken vereinigt, um zu beweisen, daß er in beständiger Fortarbeit und mit mannigfacher Förderung große Ideen vor den Zeitgenossen zu rechtfertigen und durchzusetzen sich bemüht. Ein Sammelband Seidlscher Aufsätze gewährt jedem Leser stets reiche Anregung. Der Verleger hat den Bänden, die in die „Deutsche Musikbücherei“ als Nummern 11, 12 und 13 aufgenommen sind, eine hübsche und gefällige Ausstattung gegeben.

Wolfgang Golther

19. **Moritz Wirth:** „Parsifal“ in neuem Lichte. I. Heft. Verlag: Oswald Mutze, Leipzig 1914. (br. Mk. 3.—.)

Nachdem dank der unverwüstlichen Phantasie des Verfassers bereits vor Jahren die Geheimnisse des „Tristan“ und „Nibelungenrings“ („Mutter Brünnhilde“) erschlossen sind, widerfuhr im Parsifaljahr 1914 Wagners Schwanengesang dieselbe Segnung. Wie notwendig das war, versichert bereits das Vorwort des Autors: „Die Nachprüfung des Werkes im einzelnen zeigt leider, daß Wagner, als er es 1882 auf die Bühne des Festspielhauses stellte, für seine Erfindungen entweder nicht immer die nötige Technik hatte, oder nicht die künstlerisch ausreichenden Darsteller, oder daß er in manchen Punkten sein Werk noch nicht zu Ende gedacht hatte. Andererseits ermöglicht es aber eine Reihe glücklicher Umstände, die der vollen Bühnengestalt des „Parsifal“ noch fehlenden Teile nachzuschaffen.“ Dies besorgt nun Moritz Wirth, und zwar gründlich. Nachdem in zwei, heute ganz wertlosen, aus dem Musikalischen Wochenblatt 1886/87 wieder ausgegrabenen Abhandlungen die Frage der „Wagner“-Theater und freien „Parsifal“-Aufführungen erörtert ist, zerpfückt Wirth die von Wagner gegebene Erläuterung des „Parsifal“-Vorspiels und setzt an Stelle dieser seiner Ansicht nach ganz ungenügenden, irreführenden Darlegung Wagners seine eigene Golgathahypothese. Mit welcher peinlicher Ausführlichkeit dabei verfahren wird, läßt z. B. folgende Entdeckung ahnen: „Das erste Intervall des ersten Aufstieges dis, e, fis ist nur die kleine Sekunde; so mühsam tretet sich der Heiland auf der Bahn zur Erlösung vorwärts. Wagners eigene turnerische Erfahrungen mögen in die musikalische Gestaltung hineinspielen.“ (!!) Doch wenn Wirth dann zur Erläuterung des ersten Aufzuges vorschreitet, harren des Lesers noch ganz andere Offenbarungen. Wir können hier leider nicht all die witzigen Regiebemerkungen genügend würdigen, wollen aber doch Wirths genialste Erfindung, den „Kundry-Ritt“, kurz erwähnen. Wie aus einem Brief Wagners an Mathilde Wesendonk hervorgeht, machte dieser im Jahre 1859 eine Zeitlang auf Anraten seines Arztes morgendliche Spazierritte zu Pferde. Und die Erfahrungen dieses Reiterlebens hat nun Wagner, wie Wirth schlagend nachweist, zwanzig Jahre später im „Parsifal“ bei Kundrys Ritt musikalisch gestaltet! Man höre und staune: „Daß das Naturkind Kundry nach Männerart zu Pferde sitzt, wie es außerdem für ihr rasendes Daherstürmen und Nehmen von Hindernissen des festen Haltes

wegen gar nicht anders sein kann, wird auch durch die Terzen der Klarinetten angedeutet. Jetzt handelt es sich für sie nach Ausweis des Motivs der Violinen um einen doppelten Sprung, deren erster nur empor, der andere nur abwärts gehen kann. Vielleicht war hier ein Damm zu nehmen, d. h. zuerst auf ihn hinauf, dann auf der anderen Seite hinabzusetzen, ähnlich wie es bei den holsteinischen Knicks geschehen muß. Diese Knicks dienen zur Abgrenzung der einzelnen Grundstücke und Einhängung des darauf befindlichen Viehes. Man könnte immerhin annehmen, daß die Gralritter ebenfalls dergleichen angelegt hätten, um ihre im Freien weidenden Rosse am Entweichen zu hindern . . . Das crescendo der Violoncelle, Bratschen und Violinen des zweiten Taktes bezeichnet das Kraftaufgebot für den Anlauf, das crescendo der Klarinetten den festern Schenkelschluß der Reiterin, die sich in den drei letzten Klarinetten-Terzen des Taktes während der Sprünge im Sitz gehoben und gestoßen fühlt“ . . . „Kundry gibt in Takt 1 und 2 S. 47 durch ein langgedehntes brr! (Violoncell) und durch Anziehen der Zügel (Hörner und Fagotte) ihrem Tier das Zeichen zum Anhalten.“ Nachdem noch wohl ein Dutzend Seiten lang diese „kühne Reiterleistung“ eingehend analysiert wurde, konstatiert Wirth, daß Wagner hierin ein Stück Leben geschaffen, „in dem selbst der erfahrenste Fachmann nichts zu vermissen und hinzuzusetzen vermöchte“, um dann die verblüffende Entdeckung zu machen, „es war einer der übrigen, den die Herrn Jockeys [gemeint ist der Pariser Jockey-Club!!!] am 13., 18. und 24. März 1861 auspfeifen, mit dem Unterschiede allerdings, daß der so Mißhandelte nicht bloß ein Pferdegehirn und darin Pferdegedanken in seinem Kopfe trug, sondern nebenbei auch noch den ‚Tannhäuser‘ geschrieben hatte.“ Doch Wagner bewährt sich im „Parsifal“ nach Wirths Ansicht nicht allein als Meisterjockey, sondern auch als des Doktorhuts würdiger Mediziner, und zwar mit dem Krankenbild des Amfortas, „einem veristischen Prachtstück, einer völligen medizinischen Doktordissertation“. „Das Zeitmaß, insbesondere die Dauer der Pausen, hat mindestens der Theaterarzt mit zu bestimmen, wenn man nicht einen hervorragenden Kliniker hinzuziehen will.“ — Stimmen Wirths überwältigende Entdeckungen nicht so ohne weiteres mit Wagners Angaben überein, so weiß er sich leicht zu helfen. Der Fehler liegt dann eben auf Wagners Seite. So schreibt er in seinem Amfortas-Bulletin: „Im ‚Tremolo‘ beginnt die Wunde zu brennen, was sich in den Synkopen wieder zu Fieberschauern steigert. Daß gerade da, wo diese Forte einsetzen, der kleine Anfall also seinen Höhepunkt erreicht, die Bemerkung ‚wieder beruhigter‘ steht, ist nur ein neuer Beweis, daß die Partituren Wagners in allem, was nicht die Noten im engsten Sinne angeht, nicht völlig zuverlässig sind, sondern der Auslegung und Berichtigung bedürfen.“

Doch genug dieser Albernheiten! Wie ein vernünftiger Mensch, wenn er ernst genommen sein will — und Wirth will das! — derartiges wie diese Parsifalinterpretation von sich geben kann, ist schon unverständlich, wie er aber derartige Geistesblitze nach 13 Jahren nochmals aufwärmen kann, wie Wirth es hier mit seinem

schon 1901 erschienenen Aufsatz tut, wird völlig rätselhaft. Das dem Buch vorangestellte Vorwort spricht allerdings eine so beredte Sprache, daß sie uns weiterer Betrachtungen enthebt. Hier heißt es wörtlich: „Soweit in Raum und Zeit diese Gesetze reichen, ist der wahre Parsifal Richard Wagners mein Eigentum Meine Neuerungen werden nur denjenigen Festspielbühnen des In- und Auslandes zugänglich sein, die nach dem Muster des Bayreuther Festspielhauses angelegt sind. Dies gilt auch von der äußeren Umgebung. Eine Lage inmitten einer großstädtischen Villenstraße, wie sie das Münchener Prinzregententheater als gerade zulässige Ausnahme besitzt, könnte ich künftig nicht mehr gestatten. Es gehört zu den wunderbaren Glücksfällen, an denen das Leben und die Sache Wagners so reich ist, daß nach dem allerdings wohlverdienten Durchfall der dem Deutschen Reichstage eingereichten Petition der 18000 Parsifalignoranten sich eine zweite Schutzfrist eröffnet, in welcher für die Dauer meines Lebens und 30 Jahre nach meinem Tode abermals für ein ‚Parsifalschutzgesetz‘ gearbeitet werden kann: für die bessere Sache hoffentlich mit besserem Erfolg!“ — Ich glaube, eine Gefahr könnte diesem neuen Parsifalschutz höchstens durch karnevalistische Veranstaltungen erwachsen.

Dr. Julius Kapp

20. A. H. Fox Strangways: The Music of Hindostan. Verlag: The Clarendon Press, Oxford 1914 (21 sh.).

Wer über das Wesen und die Probleme der in ihrer Art hochstehenden indischen Musik sich gründlich unterrichten will, studiere dies vorzügliche Buch, das reichlich mit Notenproben und Abbildungen versehen ist und durch die längere Anwesenheit des Verfassers in Indien beglaubigt wird. Da wir hier überall von Harmonie ganz unberührte Melodie haben, so war die Aufgabe, den Gesetzen der reinen Melodiebildung, wie sie sich in Indien durch viele Jahrhunderte entwickelte, nachzuspüren, ebenso interessant wie vom Standpunkt des Europäers aus schwierig. Ausführlich erörtert Verfasser die Sruti- (Viertelton-)Frage, den Raga- und den Tala-Begriff, die Skalen und Modi, die Verzierungen und die Trommelbegleitung, den rhythmischen Kontrapunkt usw., alles im Vergleich mit der alten (griechisch mittelalterlichen) und neueren europäischen Musik. Verf. vergißt nicht zu bemerken, daß ohne die noch ausstehende Veröffentlichung zahlreicher wichtiger Sanskrit-Musikbücher eine vollständige, einwandfreie Beurteilung der indischen Musik nicht gewonnen werden kann. Besonders interessant sind die vom Verf. mitgeteilten Gesänge von Rabindranath Tagore, dem bengalischen Dichterkomponisten, dessen Bildnis dem Buche vorangestellt ist.

Georg Capellen

MUSIKALIEN

21. Chr. W. Gluck: „Der Zauberbaum.“ Musikalischer Schwank in einem Aufzug. Herausgegeben von Dr. Max Arend. Georg Callwey (Kunstwart-Verlag), München. Man erinnert sich im Gluck-Jahr 1914 der Ausgabe der „Pilger von Mekka“ (1764), die der unermüdliche Forscher und Verbreiter Gluckscher

Musik, Dr. Max Arend, vor drei Jahren als ersten Band einer damals geplanten neuen Gesamtausgabe veröffentlicht hat. Der unternehmungslustige Plan kam nicht zur Durchführung, weil von den Meisterwerken die französische Ausgabe der *Mademoiselle Pelletan* (allerdings sehr teuren Preises!) vorliegt und die Summe des nur geschichtlich Interessierenden zu groß erschien. Die Leitungen der „Denkmäler“, so einigte man sich, sollten Gluck mehr als bisher berücksichtigen. Seit 1913 haben wir jetzt auch ein Gluck-Jahrbuch, veröffentlicht von der Gluck-Gesellschaft, herausgegeben von Hermann Abert. Daneben erscheint nun in zwangloser Folge dies und jenes, was uns Gluck und was Gluck uns näherbringt. Einigen guten Willen braucht es, um in der Musik zum „Zauberbaum“ eben nicht bloß die Schlichtheit, sondern auch die mannigfaltige Feinheit herauszufinden, zu empfinden. So viele Treffer wie in der allerdings gemischten, aber sehr geschickt zusammengestellten „Maienkönigin“ gibt es hier nicht. Das Werkchen steht etwa auf gleicher oder wenig höherer Rangstufe wie „der betrogene Kadi“. Man kann bei dieser Gelegenheit die Verwunderung nicht unterdrücken, daß weder eine wissenschaftlich ausführliche Untersuchung, noch ein Auszug zur „Maienkönigin“ heraus ist, die doch — man mag ihre Echtheit noch so eifrig halbieren — den Anstoß gab, daß man die vordem wenig beachteten komischen Opern (oder Operetten) des Meisters kennen und schätzen lernte. In Wirklichkeit sind jene Wiener Arbeiten der fünfziger Jahre der Hebel gewesen, der Gluck aus der Händelschen Bahn der italienischen Oper hinaus hob. Die komische Oper vereinigte namentlich in Paris alle Widerstände, die sich seit Jahrzehnten gegen die Opera seria geregt hatten. Sie bot die ersten Versuche dar, wie man sich in Musik und Text der Unnatur ent schlagen könne. Die Rückkehr zur Natur war auch auf anderen Lebensgebieten zur Losung geworden. Es wäre also nicht abzusehen, wie Gluck ohne die Einwirkung der komischen Oper den Gedanken hätte fassen können, auch die große, ernste Oper zu reformieren. Deshalb muß uns auch ein kleiner Schwank wie der „Zauberbaum“ von großem Wert sein. Gluck nimmt sich die ausdrucksreiche Einfachheit der französischen Chansons zum Vorbild, erreicht sie nicht immer an unwiderstehlicher Anmut, übertrifft sie jedoch an treuherziger Empfindung. Dies ist mein Eindruck vom „Zauberbaum.“ Vielleicht urteilen andere anders. Jedenfalls lohnt es sich, den zum Teil sehr reizvollen Gebilden näherzutreten, die von einfachsten Liedformen zu rondoartigen Gliederungen weiterführen. Aber man muß alles (als „Hausmusik“) singen; das Spielen allein tut es nicht. Außerdem ist der Klavierauszug von Adolf Steinert etwas spröde ausgefallen. Den Text hat Käthe Arend übersetzt; er ist nach La Fontaine von Vadé und Moline gemacht. Nicht immer scheint die musikalische Betonung der Deutschen geglückt: Seite 8 findet sich der Ton z. B. auf Hoffnung, Thomas gelegt. Freilich trifft man derlei Auffallendes sogar im „Parsifal“ (II. Akt „nur hier im Herzen will die Qual nicht weichen“); es stört aber bei ganz schlichter Melodie mehr. Und aufs Melodische ist hier alles gestellt; rhythmische und harmonische

„Feinheiten“ sind selten angebracht. Die Tonarten bewegen sich in C G F B und a-moll. Mehr Wechsel bietet die Taktart. Ans gesungene und getanzte Volkslied erinnert No. 7 ($\frac{3}{8}$): „Ist die Liebe ein Verbrechen?“ Ebenso No. 12 ($\frac{3}{4}$): „Pierrot gar nicht täuscht sich.“ Ob man dafür noch „Quellen“ findet, vielleicht in der Ausgabe Favart's? Tanzmäßig, an die Gavotte streifend, frisch und derb geben sich die Nummern 10 und 14 (beidemal $\frac{3}{4}$). Gewiß steht dies im Zusammenhang mit der Person des Gutsbesitzers Thomas, der als rührig und dummdreist geschildert werden soll. Zur Geschichte der Gigue als eines Schiffertanzes steuern die beiden Arien No. 5 ($\frac{3}{4}$) No. 17 ($\frac{6}{8}$) etwas bei; sie verraten den munteren Sinn des Fischers Blaise; die erste scheint zu gleiten, sich zu schaukeln, zu wiegen, die zweite zu hüpfen, zu springen. Auch das Duett No. 15 ist ein tanzartiges Schelmenlied. Eigentlich komisch soll nur das dramatische c-moll Stückchen No. 13 wirken. Liedgesänge, die sich vom Tanz merklich entfernen, sind die Nummern 3 (aus dem „Betrogenen Kadi“) und No. 11, worin No. 3 variiert zu sein scheint, was auch bei einer Aufführung gut wirken wird, da die erste vom Liebhaber, die zweite von der Liebhaberin gesungen wird. Lubin, der Liebende, tritt auch sonst, in No. 4 und besonders in No. 6, einem empfindungsgesättigten, edlen Rondo, gewinnend hervor. Ihr Duett No. 8 ist höchst einfach; die Begleitung sagt aber im Mollteil etwas Besonderes. Gerne wüßten wir, was da etwa der Bearbeitung von 1775 angehört, im Vergleich zur bescheideneren Wiener Fassung von 1759. Der großen Arie nähern sich die Arien 16 und 9 (letzte mit eingestreuten Triolen); sie zeichnen die harmlose Vertraute und unschädliche Nebenbuhlerin Lucette. Das Schlußquintett fehlt nicht. Dem Rezitativ sind nur an einer Stelle wenige Takte gegönnt. Der einleitenden Ouvertüre folgt vor den Arien nach damaliger Sitte (vgl. Händel) ein Instrumentalmenuett.

Wie wohl eine Aufführung wirkt? Ob sich der Stoff eignet, szenisch verstanden zu werden? Er ist einer Novelle des Boccaccio entnommen und scheint sich mehr an die Phantasie als ans Auge zu wenden. Im „Decamerone“ (No. 69) wird erzählt, wie eine vornehme Frau ihrem Diener die Zuneigung durch drei Beweise kundtut, und als vierter ist noch übermütigerweise hinzugefügt, wie die Frau den Mann narrt, indem der Diener auf einen Baum steigt und die Umarmung der Gatten zu sehen vorgibt, worauf natürlich der Ehemann den Baum erklettert, eine Umarmung der Nicht-Gatten sieht, beim Herabsteigen sich jedoch überzeugen läßt, daß auch er falsch gesehen; der Baum muß verhext sein. So läßt sich die umworbene Claudine in Glucks Stück eine Birne vom Baum pflücken, und zwar auch von ihrem Liebhaber, dem als Pierrot verkleideten Lubin. Der gibt vor, zu sehen, wie Claudine entfliehe mit dem Gutsbesitzer Thomas, der sie, sein Mündel, zur Frau begehrt. Thomas muß selber auf den Zauberbaum steigen und nun natürlich zusehen, wie Claudine mit Lubin davongeht. Die Geschichte Boccaccio's war den Zuschauern von damals jedenfalls nur allzu genau bekannt.

Dr. Karl Grunsky

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

22. **Walter Niemann:** „Im Wetter“. Dichtung von Johann Hinrich Fehrs mit melodramatischer Klavierbegleitung op. 27. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 1.80.)

Niemann geht als Tondichter den Weg, den Schumann und Brahms der Zukunft gewiesen haben. Die Wurzeln seines Talents ruhen in gesundem, tragfähigem Boden, und so sind die Früchte seines Schaffens stets von blutvoller Eigenart und gesundem Wuchs. Dies Melodram zeigt ihn in seiner feinen poetischen Empfindungskraft und der bildhaften Gewalt seiner Motivformung auf der Höhe. Rastlos die Stimmung ausschöpfend, spürt seine Musik den verborgensten Regungen der Dichtung nach, die von jener versunkenen, tiefgründigen norddeutschen Art ist, in der sich der Dichter und Tonsetzer heimat- und wesensverwandt finden. Die Klänge schmiegen sich den Worten innig an, und es wird eine im Melodram seltene Einheitlichkeit des Ausdrucks erzielt. Das Werk kann somit stets auf tiefe, nachhaltige Wirkung rechnen. Sollte man noch einen Wunsch äußern, so wäre es der, daß Niemann deutsche Vortragsbezeichnungen benutzen möge, damit der Charakter des Werks, das ja doch einzig an unsere Empfindungsart gebunden ist, auch in der äußeren Aufmachung sich widerspiegele.

Walter Dahms

23. **Max Reger:** Präludium und Fuge für Violine allein. op. 131a (No. 1–6 je Mk. 2.—); Drei Duos für zwei Violinen. op. 131b (je Mk. 2.50.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Seit Bach hat kein anderer Tonsetzer so wertvolle Werke für Violine allein geschaffen als Max Reger; unermüdlich pflegt er auch weiter dieses heikle Gebiet, und zwar immer in Anlehnung an sein großes Vorbild. Nicht bloß für das Studierzimmer, sondern auch für den Konzertsaal werden diese neuesten Präludien und Fugen Regers den die Doppelgrifftechnik trefflich beherrschenden, eine ernste musikalische Richtung vertretenden Geigern willkommen sein. Ich bewundere immer wieder von neuem, wie geschickt Reger stets für die Fugenbehandlung sehr geeignete Themen zu erfinden weiß, möchte aber im allgemeinen doch den Präludien noch den Vorzug geben. So gleich dem ersten in a-moll, dessen getragene elegische Hauptmelodie sehr eindrucksvoll ist. Recht flott ist das zweite in d-moll, dessen Fuge auch in mäßig schnellem Zeitmaß steht. Dagegen hat No. 3, G-dur, eine ziemlich langsam gehaltene Fuge, der ein sehr schnelles Präludium vorausgeschickt ist. Flott und spielerisch ist dieses auch bei No. 4, g-moll, während das Fugenthema leidenschaftlich und dabei elegisch klingt. Festliches Gepräge ist No. 5 in D-dur nachzurühmen, während No. 6 in e-moll wieder mehr No. 1 ähnelt. — Eine höchst eigentümliche Gabe sind die drei Duos, die aus je einem durchgängig kanonisch gehaltenen Satz und einer Fuge bestehen und von einer nicht minder imponierenden Beherrschung

des alten Stils zeugen als die eben erwähnten Präludien und Fugen für Violine allein. Man wird, glaube ich, nie den Eindruck haben, daß diese Duos trotz ihrer etwas ausgeklügelten äußeren Form nicht doch echt empfundene Musik bieten; am gelungensten erscheint mir das zweite in d-moll, doch steht No. 1 in e-moll kaum dagegen zurück. In der Fuge von No. 3 erscheint mir die Einführung des $\frac{5}{4}$ -Taktes etwas gesucht. Für das Zusammenspiel ist aus diesen Duetten sehr viel zu lernen.

24. **Joseph Marx:** Sonate A-dur für Violine und Klavier. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Dieses sehr ausgedehnte Werk — die Klavierpartitur umfaßt 76, die Violinstimme 22 Seiten — stellt ungemein hohe Ansprüche an die Technik und Vortragskunst. An Erfindungsgabe fehlt es dem Tonsetzer nicht, wohl aber am Maßhalten; auch liebt er es zu sehr, seine an sich schönen Gedanken unter einem Gestrüpp von Nebensächlichem zu verbergen. Er hat es selbst gefühlt, daß er für den öffentlichen Vortrag seiner Sonate Kürzungen angeben muß; er hätte auch seine Harmonik öfter vereinfachen sollen. Er ist darin gar zu modern, während er im Formalen sich durchaus noch nicht vom Vorbilde der Klassiker emanzipiert, ja sogar im Finale eine recht gelungene Fuge anzubringen weiß. Sehr viel Schwung und Feuer steckt in dieser Sonate, deren Rhythmik auch sehr abwechslungsreich ist. Von den vier Sätzen sind die beiden Ecksätze besonders gedankenreich. Das rhythmisch sehr belebte Scherzo erschließt sich dem Zuhörer am leichtesten. Im langsamen Satze steckt viel Innerlichkeit. Es ehrt den Tonsetzer Marx, daß er keine Konzessionen an das große Publikum und die Kamtermusik treibenden Dilettanten macht, allein er wird es dann eben ertragen müssen, daß seine Sonate nur wenig Verbreitung findet.

25. **Hugo Kaun:** Fünf Stücke für Violine und Pianoforte. op. 95. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Diese fünf Stücke, in denen die Klavierstimme schwieriger gehalten ist als die Geigenstimme, schildern offenbar Reiseeindrücke aus Italien. Recht stimmungsvoll ist No. 1: „Am Gardasee“, ein Nocturne, das durch seine Begleitungsart mitunter die Erinnerung an den Chopinschen Trauermarsch heraufbeschwört. No. 2: „Capri“. In den Grotten“, wirkt am schönsten durch den kurzen, ruhigen, innigen Schlusssatz in E-dur. Die sehr kurze dritte Nummer „Venedig. Auf den Lagunen“, ist eine ungemein dankbare und gefällige Barkarole, entschieden ein Stückchen, das sehr gern gespielt und gehört werden wird. No. 4 soll die Erinnerung an das Straßenbild von „Genua“ wachrufen. Mir gefällt der liebliche Zwischensatz besser als der wild gehaltene, ihn umschließende harmonisch aparte Teil. No. 5 „Neapel“ ist natürlich eine Tarantelle, der man das Prädikat wirkungsvoll getrost beilegen darf.

Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

BERLIN: In den ersten Wochen, wo wir uns auf einen europäischen Krieg einzustellen hatten, schien es, als könnte in die ungeheure Lücke der Kultur nur Unkünstlerisches mit zeitgenössischer Tendenz fließen. Die Tatsachen verdrängten alles. Nun erwacht allmählich der Normalbetrieb. Immerhin hatten wir auch jüngst noch unter den Nachwehen dieser geistigen Starrheit zu leiden. Man erinnert sich der zweiaktigen Oper „Der Überfall“ von Heinrich Zöllner; man erinnert sich wenigstens des Namens. Im Theater des Westens und bei Kroll führte sie ein Eintagsdasein. Ihr Inhalt: dramatisch eine Franktireurgeschichte unwahrscheinlichster Art mit rührsamem Zwischenfällen, musikalisch eine Mischung abgebrauchter, aber handwerklich wohlbeherrschter Mittel, zieht auch im Deutschen Opernhaus spurlos am gelangweilten Zuschauer vorüber. Aber inmitten dieser Langweile bemühte sich doch jemand mit Erfolg angenehm aufzufallen: Henriette Gottlieb als Bäuerin Reine Gouyou hat vielleicht noch nie so stark von ihren ungewöhnlichen, echt dramatischen Stimmitteln überzeugt wie an diesem Abend. Nirgends ein Bruch, höchstens hier und da noch ein Rest von Ungepflegtheit. Und käme zu alledem noch eine bühnengemäße Art des Auftretens, so wäre von einer völlig abgerundeten Leistung zu sprechen. Eduard Mörike führte das Orchester. Der „Überfall“ genügte nicht. „Zigeunertanz“, aus Verdi'schen Motiven für den Hausgebrauch hergestellt und von Mary Zimmermann geschickt und geschmackvoll tänzerisch verwertet, beschloß diesen Kriegsnot-Opernabend. Adolf Weißmann

BRESLAU: Nicht ohne Bedenklichkeit hat sich die städtische Verwaltung entschlossen, die Pforten ihres Theaters auch für Kriegszeiten aufzutun. Jedoch die Befürchtung, daß sich keine Besucher einstellen würden, ist durch die Tatsachen glänzend widerlegt worden. Unsere Oper spielt — allerdings nur viermal in der Woche — vor stets vollbesetzten Häusern, und dabei ist die Wahrnehmung besonders erfreulich, daß zu jeder Vorstellung Scharen von Kriegern („Die Hunnen Attila!“) herbeiströmen, um sich an der holden Kunst zu erbauen. Der Spielplan ist von vornherein eingeengt durch den Beschluß der Theaterleitung, Werke von Tonsetzern, die den uns jetzt feindlichen Völkern angehören, nicht aufzuführen. Dieser Beschluß soll auf seine innere Berechtigung hier nicht näher geprüft werden (obgleich immerhin bemerkt sei, daß die Ausschaltung eines Meisterwerkes wie „Carmen“ mehr das Theater schädigt, als den an den Zeitläuften gänzlich unschuldigen seligen Bizet). Nur will ich hoffen, aus praktischen, musikalischen und — politischen Gründen, daß uns die Neutralität Italiens auch fernerhin erhalten bleibt. Denn der Spielplan brachte schon zwei Schöpfungen Verdi's: „Othello“ und „Aïda“. Als Jago und Amonasro entsprach der junge Norweger Erik Bye, der im vorigen Winter hier als künftiger Baritonstern ersten Ranges begrüßt wurde, nicht völlig den damals ausgesprochenen Erwartungen. Er ist noch ein

wenig unsicher in der schauspielerischen Linienführung und ziemlich ungleich in der Anspannung seiner gesanglichen Energie. Herr Vogl, der neue „schwere“ Tenor, bewährte sich durchaus als erfahrener Sänger. Seltsamerweise scheinen ihm die italienischen Helden (Othello, Radames) besser zuzusagen, als Lohengrin, Tannhäuser und Florestan, die bei ihm oft einen Stich ins Bürgerliche bekommen. An Stelle des Herrn Gläser, den Bellona ins Feld gerufen hat, singt Herr Färbach aus Halle die lyrischen Jünglinge mit gutem Geschmack und angenehmer Stimme, die freilich nicht den Glanz der Mittel seines Vorgängers aufweist. Die Baritonisten Rode und Rudow führten sich günstig ein, jener mit einem vornehm gestalteten Holländer, dieser mit einem stattlichen „Nacht-lager“-Jäger und einem urdrolligen Papageno. Endlich erschien eine uns ohne Gastspiel verpflichtete Koloraturdame auf dem Plane in Person eines Frl. Nektar (sic!) von Flondor, und zwar gleich als „sternenflammende Königin“. Die Veranstalter dieses Wagnisses scheinen die Schwierigkeiten der Partie ganz bedenklich zu unterschätzen, denn Frl. von Flondor, die derzeit eine nette kleine Stimme und einige gut sitzende Stakkati ins Treffen führen kann, hat an Haltung, Vortrag, Behandlung der Rezitative usw. noch so gut wie alles zu lernen. Einen Abstecher ins heitere Nachbargebiet machte die Oper mit Millöckers „Feldprediger“, der längst bestimmt schien, im Theaterarchiv zu modern. Die hübsche, sorgfältig gearbeitete Partitur wurde von Meister Prüwer mit lebhaftestem Feingefühl vorgetragen, und die schönen Stimmen der Damen von Catopol (diese reizende Künstlerin bedeutet die erfreulichste unter unseren Neuanwerbungen), Bauer, der Herren Hochheim, Wilhelmi, Baron, Rudow ergaben einen vollen Zusammenklang, der bei der Berufsoperette begreiflicherweise nicht zu finden ist. Nur das Unternehmen, das in der Zeit von 1813 spielende Textbuch für die Ereignisse des Tages zuzustutzen, mißlang. So wollte die grimme Feindschaft, die der Titelheld und seine tapferen Lützower Genossen auch gegen die Russen unentwegt zur Schau trugen, durchaus nicht zu der Russenfreundlichkeit von 1813 passen. Ein Stück, das den Geist von Taurögen atmet, läßt sich nun einmal nicht in die Stimmung der Tage von Ortelsburg hineinzwingen. Das hätte sich die für diesen Versuch verantwortliche Spielleitung des Intendanten Runge eigentlich selbst sagen können. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Zu Beginn der Spielzeit mußten wir wegen des Krieges leider auf die ersten Dresdner Herbstfestspiele verzichten, für die schon große Vorbereitungen getroffen waren. Auch die Neubesetzung der Stelle eines Generalmusikdirektors und Nachfolgers von Schuch wird infolge der Ereignisse zunächst etwas verzögert werden, dann aber wohl in anderer Weise erfolgen als ursprünglich beabsichtigt war. Ich möchte nicht versäumen, auch an dieser Stelle dafür einzutreten, daß Hermann Kutzschbach künftig auch Titel und Rang Schuchs erhält, wie er dessen Amtspflichten seit seinem Hinscheiden versieht. Es gibt natürlich auch hier Leute, die lieber eine fremde Kraft herberufen

sähen und gegen Kutzschbach einwenden, daß er noch kein „großer Name“ sei. Man gebe aber nur diesem hochbegabten Künstler, der so viele Jahre im Schatten Schuchs zu wirken hatte, Gelegenheit, sich frei auszuleben, einige bedeutende Uraufführungen herauszubringen und die gesamten reichen Kräfte der Hofoper und der Königlichen Kapelle seinen Zwecken dienstbar zu machen, dann wird der „große Name“ bald da sein. Jedenfalls bieten uns die bisherigen Leistungen Kutzschbachs in den drei Abschnitten seiner hiesigen Tätigkeit bessere Gewähr für die Zukunft als der bloße Ruf eines Fremden, dem vielleicht die Fähigkeit mangelt, sich hier einzubürgern und unter Verzicht auf auswärtiges Gastdirigieren unserem Kunstinstitut ausschließlich und dauernd seine Kräfte zu widmen. Von Kutzschbachs außerordentlicher musikalischer Begabung legte der Umstand deutlich Zeugnis ab, daß es ihm wundervoll gelang, den Orchesterklang rasch und sicher dem in seinen Raumverhältnissen wenig günstigen neuen Königlichen Schauspielhaus anzupassen, in dem die ersten Opernvorstellungen stattfanden. Hier gab es auch die erste Neueinstudierung, Donizetti's „Regimentstochter“, deren Handlung in ihrer ursprünglichen Fassung erschien: nämlich unter Verwandlung der französischen Grenadiere in österreichische. Liesel v. Schuch ließ in der Titelpartie ihre glänzende Koloratur leuchten und erfreute durch munteres Spiel; als Sulpicius war Ludwig Ermold ganz vorzüglich, Tauber als Tonio fand ebenfalls verdiente Anerkennung. Die musikalische Leitung dieser wie der beiden folgenden Neueinstudierungen führte Fritz Reiner, der sich durch seine sorgfältige Beachtung aller Einzelheiten, seinen Sinn für Klangwirkungen feinsten und vollster Art und seine bewegliche Rhythmik rasch die Gunst des großen Publikums und die Wertschätzung der Kenner erworben hat. Mozarts „Zauberflöte“ und Webers „Freischütz“ wurden unter Reiners Leitung ebenfalls neu einstudiert gegeben, wobei der rein musikalische Teil so schön ausgeführt wurde wie seit langen Jahren nicht. Leider aber hatte man unterlassen, auch eine szenische Neugestaltung oder Verbesserung zu bewirken, ja im „Freischütz“ bedeuteten die Änderungen im ersten und zweiten Akt, zumal in der Wolfsschlucht, geradezu Verschlechterungen. Auch wurden durch die lärmende Meinigerei von Chor und Statisten der so eigenartige Schützenmarsch und der Bauernwalzer fast völlig übertönt. Magdalene Seebö als Pamina und Agathe, Ludwig Ermold als prächtiger, derber Papageno, Fritz Vogelstrom als Max und Hanns Lange als Kilian verdienen in erster Linie Erwähnung.

F. A. Geißler

KÖLN: Die Vereinigten Stadttheater haben am 15. September, also mit 14-tägiger Kriegerverspätung, zu spielen begonnen, und zwar ist der Betrieb ein ungefähr halber gegen sonst, so daß auf das Opernhaus allwöchentlich 3–4 Vorstellungen entfallen. Die günstige Konjunktur ließ gleich zu Anfang Humperdincks „Markenderin“ mit dem Texte von 1813 wieder auf dem Plane erscheinen, dann als geschätzteres Werk des Meisters „Königskinder“. Weiter gelangten bis jetzt in durchweg bekannter Besetzung zur Aufführung: „Lohengrin“, „Freischütz“, „Aida“,

„Troubadour“, „Cavalleria“, „Undine“, „Fidelio“. Beethovens herrliches Meisterwerk ward uns erstmalig durch Gustav Brecher vermittelt, dessen hochkünstlerisch-überzeugende Auslegung Eindrücke tiefster Art hinterließ. Bei allerdings sehr kleinen Eintrittspreisen ist das Haus stets ausverkauft. Paul Hiller

MÜNCHEN: Unsere Hofoper arbeitet wieder mit einer Ruhe und Sicherheit, der man nichts von der veränderten Weltlage anmerkt. Mit einer außerordentlich feinen und klangschönen Aufführung des „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius wurde die Reihe der Neueinstudierungen begonnen. Bruno Walter hatte mit Recht die Mottlsche Bearbeitung dem Original vorgezogen. Nur einen einzigen Mißgriff Mottls wünschte ich ausgemerzt, nämlich den Strich, der im zweiten Akt das erste Erscheinen der Bostana während des Liebesduettes beseitigt hat. Mottl ließ sich seinerzeit nur von dramatischen Rücksichten zu diesem Strich bestimmen; er wollte vermeiden, daß der Eindruck des plötzlichen Auftretens der Bostana durch seine alsbaldige Wiederholung sich selbst aufhöbe. Uns dünkt heute die Wahrung der musikalischen Struktur, deren motivischer Aufbau gerade an dieser Stelle von so besonderer Bedeutung ist, daß durch einen Strich das Nachfolgende nicht mehr in seiner organischen Notwendigkeit verstanden werden kann, so über alles wichtig, daß wir dafür lieber eine dramatische Schwäche mit in Kauf nehmen. Walter möge den Strich an der Hand der Originalpartitur wieder aufmachen und damit auch die eigenen, an sich sehr feinen und geschickten Interpolationen Mottls beseitigen. Die in jeder Beziehung vortreffliche Aufführung stand auf der musikalischen und darstellerischen Höhe, die gerade bei diesem Werke in München beste Tradition ist. Sie erklärte von neuem eine Erscheinung, auf die wir hier alle stolz sind: daß unsere Hofoper die einzige ist, an der sich dieses köstliche Märchenlustspiel dauernd auf dem Spielplan hält und immer vor ausverkauftem Haus gegeben wird. Bender in der Titelpartie, dessen Humor nur früher — nicht zu seinem Schaden — zurückhaltender war, Erb als Nuredin, Frau Bosetti als musikalisch etwas zu kühle Margiana, Frl. v. Fladung als Bostana, Kuhn als Kadi und Bauberger als Kalif, das ist unsere Besetzung, die trotz der kleinen angedeuteten Verbesserungsbedürftigkeiten ausgezeichnet genannt werden muß. Walter dirigierte wie immer mit Geist, Temperament und höchster Feinfühligkeit. Alexander Berrsch

PRAG: Unsere Theater gehören zu den wenigen Privattheatern, die ungeachtet der für den Theaterbetrieb ungünstigen Zeitläufte ihre Pforten offen halten und sich dadurch kein kleines Verdienst um die Hebung des geistigen und sozialen Niveaus erwerben. Von Neuheiten kann wohl bis heute noch nicht geredet werden, aber das heuer abzuwickelnde künstlerische Programm ist bereits bekanntgegeben worden und verspricht eine ganze Reihe künstlerischer Genüsse. Das Deutsche Theater hat bereits eine stattliche Zahl von Aufführungen hinter sich, die man auch in Friedenszeiten mit dem höchsten Lobe bedenken müßte. Die Stütze des Spielplans ist Kapellmeister Theumann, ein rasch arbeitender und dabei gewissenhafter

Künstler, einer von jenem Schlage der Dirigenten, die der Theaterbetrieb jetzt braucht, weil dem Publikum, das mehr denn je nach Abwechslung verlangt, der Besuch des Theaters abwechslungsreich gemacht werden muß. Wir hörten u. a. „Wildschütz“, „Königin von Saba“, den „Fliegenden Holländer“, „Maskenball“ usw. Zemlinsky dirigierte den „Rosenkavalier“, „Fidelio“, „Zauberflöte“, „Die lustigen Weiber“. Alles das waren Aufführungen, die ihren hohen künstlerischen Wert haben, selbst wenn man den strengsten Maßstab anlegen wollte. Von den neu engagierten Kräften hat bisher die jugendlich-dramatische Jovelli und die Altistin Hoenig Aufmerksamkeit erregt. Mehrere Gastspiele auf Anstellung verliefen erfolglos. Besser der erste Schmerz als der letzte. Dr. Ernst Rychnovsky

WIEN: Nach langem Zaudern der Behörden, nach langen und nicht immer erfreulichen Verhandlungen der auf stark verkürzte Gage gesetzten Mitglieder, deren zustimmende Einigkeit, die zur Eröffnung nötig war, von einigen auf Erfüllung ihres Vertrages bestehenden Künstlern — juristisch vielleicht nicht mit Unrecht, sicher aber nicht sehr menschlich kollegial — gehindert wurde, hat die Hofoper endlich ihre Spielzeit mit einer guten „Lohengrin“-Vorstellung unter Reichweins sehr glänzender, nur oft allzu nachdrucksvoll schleppender Leitung begonnen. Ungeheurer Enthusiasmus während des ganzen Werks, in dem der Geist laut wird, der jetzt zum Siege führt: ungeheurer Enthusiasmus insonders nach den Mannenchören des zweiten Aktes und nach den beiden von Richard Mayr herrlich gesungenen Ansprachen König Heinrichs — eine Begeisterung, über deren Art und Bedeutung ebenso wie über die musikalischen Auspizien der nächsten Zeit im Wiener Konzertbericht dieses Heftes Eingehenderes gesagt wird. In dieser „Lohengrin“-Aufführung traten zwei neue Mitglieder vors Wiener Publikum. Frl. Geyersbach, die aus Darmstadt kommt, gibt der Elsa eines, was den meisten busenwogenden und allzu heroischen Darstellerinnen der Gestalt abgeht: junge, herb-süße Mädchenhaftigkeit, die beseelte Anmut, die nur aus wirklicher, innerlicher Bewegtheit kommt. Ihre Stimme wird sich dem großen Raum des Hauses noch anzupassen haben; sie klingt hell, wenn auch etwas dünn und in der Höhe spröde, aber ihre gute Gesangkunst, vor allem aber die Wärme der innigen Gestaltung machen die oft allzu schwächliche Tongebung vergessen. Bei Frl. Hoys Ortrud steht es umgekehrt; die imposante Stimme ist jeden starken Akzentes fähig, ist von prächtiger Schlagkraft und Fülle, während die Darstellung im Schablonenhaften bleibt: es ist bestenfalls eine unzufriedene und intrigante Dame der brabantischen Aristokratie, niemals aber die „wilde Seherin“, das furchtbar empfindungslose „politische“ Weib, die finstere Priesterin der alten Götter. — Für die Hofoper selbst und ihre Lage kann dieser Krieg die Rettung bedeuten. Da nur viermal in der Woche gespielt wird, ist jetzt Zeit genug da, alte Sünden gutzumachen, junge Künstler zu erziehen, vernachlässigte Werke zu neuer und vollkommener szenischer Erfüllung zu bringen und neue Schöpfungen in makellosen Vorstellungen aufzuführen. Es ist zu hoffen,

daß diese Zeit genutzt werden wird, und abzuwarten, wie es geschehen mag. Es wäre eine der erfreulichen Folgen dieser harten Tage, wenn das aufs äußerste gefährdete Institut jetzt in ruhiger Arbeit zu innerem Gleichgewicht, zu schöner Fruchtbarkeit und zu künstlerischer Tat gebracht werden kann. Ein Glücksfall, daß die Möglichkeit einer Entscheidung, die man schon vorüber glaubte, sich noch einmal bietet. Es ist die letzte und hoffentlich wird sie mit starker Hand ergriffen werden. Wenn nicht — dann ist auf lange hinaus die Zeit vorbei, in der das Haus, an das sich unsere teuersten Erinnerungen knüpfen, und in dem die herrlichsten Kunstfeste unserer Epoche gefeiert worden sind, noch einen Faktor in unserem künstlerischen Leben zu bedeuten vermag.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Die Programme der von Richard Strauß geleiteten zehn Symphonie-Abende der Königlichen Kapelle verheißen für diesen Winter ausschließlich deutsche Musik: Beethovens neun Symphonieen, die Mehrzahl seiner Ouvertüren, auch seine seltener gehörten Chorwerke „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und die Chorphantasie; außer Werken anderer Großmeister mancherlei Neues lebender Tonssetzer — man sieht, daß wir „deutschen Barbaren“ die Musik anderer Kulturvölker entbehren können. Der 1. Abend begann mit Webers Ouvertüre zum „Freischütz“, brachte alsdann Haydns Militär-Symphonie, Beethovens „Eroica“ und schloß mit Wagners Kaisermarsch. Noch nie hat Strauß das Beethovensche Werk so wundervoll in dem Sinne der Tondichtung wie diesmal herausgebracht. Je älter er wird, je länger er diese Konzerte leitet und dadurch gezwungen wird, tiefer in das Wesen unserer Großmeister einzudringen, desto mehr streift er das früher gar zu willkürliche seiner Auffassung ab. Dabei fühlt man doch, wie sein feuriges Temperament, wenn er den Taktstock führt, die Partitur zu beleben weiß und ihn vor allem Schablonenhaften schützt. Mir schien er den ganzen Abend hindurch auf der Höhe voller künstlerischer Reife zu stehen. Von trefflicher Wirkung war die Aufstellung der Singstimmen, wie sie zum Schlusse des Kaisermarsches den Hymnus an Kaiser Wilhelm einsetzten; namentlich die Knaben des Domchores, die sich vor das Orchester in der ganzen Länge der Rampe hinstellten, machten sich mit der eigenartigen Schärfe des Klanges vorteilhaft bemerkbar. Als der Volksgesang einsetzte, erhob sich das Publikum wie ein Mann und hörte stehend zu — einen gewaltigen Eindruck nahm man mit nach Hause. — Ebenso von der Beethovenschen Messe, die die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung am 23. Oktober zur Aufführung gebracht hat. Die Soli waren durch Jeanette Grumbacher de Jong, Therese Behr-Schnabel, George A. Walter und Arthur van Eweyk besetzt; das Violinsolo spielte Konzertmeister Thornberg, die Orgel Bernhard Irrgang. Glücklicherweise wurden die gewaltigen Anforderungen, die das einzigartige Werk an die physischen Kräfte namentlich der

Chor- und Solostimmen stellt; schon gleich das erste Kyrie fesselte den Hörer in den Bann dieses ganz subjektiven Religionsbekenntnisses. Das Benedictus erklang in wahrhaft idealer Schönheit des Ausdrucks; bei dem inbrünstigen *dona nobis pacem* wurde manches Auge feucht, gedachte man der schweren Leiden in dem gewaltigen Völkerkampfe. Ganz gewiß hat Beethoven, als er diesen Satz schuf, den intensiven Ausdruck für die Bitte um inneren und äußeren Frieden gefunden im Rückblick auf die Zeit, da die Persönlichkeit des französischen Eroberers hart auf Europa lastete. — In dem Wohltätigkeitskonzert, das Fritz Steinbach an der Spitze der Philharmoniker leitete, wirkte Lilli Lehmann mit, die aus „Oberon“ die große Arie der Rezia und aus „Fidelio“ die der Leonore sang. Ein wahres Wunder, wie diese Stimme immer noch dem energischen Willen der Künstlerin gehorcht, wie die großzügige Auffassung, die Stilsicherheit die Hörer in ihren Bann schlägt und fesselt, wenn die Sängerin das Podium betritt und die Lippen öffnet. Es geht einem mit Lilli Lehmann genau wie mit der Gestalt der homerischen Helena, bei der man sich wundert, wie sie nach der Schilderung des Dichters auf ihre Umgebung wirkt, trotzdem man auszurechnen vermag, daß ihr Alter längst dem Zauber der Erscheinung hätte Abbruch tun müssen. Mit ihrer wahrhaft königlichen Gestalt und Haltung, mit ihrer künstlerischen Gabe läßt sie die Herzen der Hörer sich tief vor dieser Persönlichkeit neigen. Mit der Vorführung der ersten Programmnummer, dem Brandenburgischen Konzert in G von Seb. Bach enttäuschte der Dirigent, denn es fehlte hier durchweg an der rhythmischen Klarheit, die Stimmen liefen haltlos durcheinander. Erst mit der Wiedergabe der Brahmschen Variationen über ein Thema von Haydn und der „Eroica“ zeigte sich Steinbach der Aufgabe gewachsen. — In dem ersten von seinen vier angezeigten Konzerten dirigierte Max Fiedler Schuberts Unvollendete und Beethovens Neunte; in letzterer wirkte der Bruno Kittelsche Chor und das Soloquartett der Damen Grumbacher de Jong, Maria Seret-van Eyken sowie der Herren George Meader und Oskar Seelig mit. Beide Werke erfuhren eine ganz vortreffliche Ausführung, der Dirigent bewährte sich wieder als wahrer Meister, in jedem Augenblick Herr der Partitur, die ausübenden Kräfte geistig belebend und zum Sieg führend, mir durchaus sympathisch in seiner Auffassung.

E. E. Taubert

Ein von der Konzertdirektion Hermann Wolff veranstaltetes Wohltätigkeitskonzert brachte erlesenen künstlerischen Genuß. Leo Blech dirigierte das Philharmonische Orchester und zauberte in Schuberts Unvollendeter Symphonie, die neben dem „Meistersinger“-Vorspiel und dem Kaisermarsch von Wagner die rein orchestralen Gaben bildete, eine wahre Wunderwelt herauf. Elena Gerhardt sang mit ihrer erlesenen Vortragskunst und ihrer üppigen, so recht zum Herzen sprechenden Stimme Arien von Gluck und Händel, sowie „Morgen“ worin Konzertmeister Thornberg herrlich die Solovioline spielte), „Wiegenlied“ und „Cäcilie“ von Richard Strauß, Lieder, die mit Orchesterbegleitung immer berauschend wirken. Endlich

rezitierte Dr. Ludwig Wüllner in so packender Weise, daß er nicht minder gefeiert wurde wie die beliebte Sängerin. — Das Heß-Quartett widmete den ersten seiner Kammermusik-Abende nur Beethoven; an den Quartetten op. 95 und 127 und dem dazwischen gespielten Streichtrio op. 9 No. 1 konnte man sich wahrhaft erquicken, ja erbauen. — Ungemeinen Zuspruch und größten Beifall fand das Wiener Rosé-Quartett für seine geradezu ideale Wiedergabe des Kaiserquartetts von Haydn, des Harfenquartetts von Beethoven und des B-dur-Quartetts von Mozart (Köch. No. 458).

Wilhelm Altmann

Auch die großen Symphoniekonzerte des Blüthner-Orchesters unter Siegmund von Hausegger haben wieder begonnen. Im 1. hörte man außer der Gluckschen Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis“ und der Symphonie D-dur No. 38 von Mozart (ohne Menuett) Beethovens „Eroica“. Dem so recht in unsere Tage passenden Werk ließ Hausegger eine Wiedergabe zuteil werden, die in der wahrhaft erschütternden Darstellung des Trauermarsches gipfelte. — In einem Wagner-Abend mit den Philharmonikern brachte Siegfried Wagner außer Werken seines Vaters („Holländer“-Ouvertüre, „Siegfried-Idyll“, „Meistersinger“-Vorspiel) zwei eigene neue Kompositionen zu Gehör: „Glaube“, Zwischenspiel aus der Oper „Der Heidenkönig“, eine wohlklingende Arbeit ohne sonderliche Eigenart, und als Uraufführung (unter Hugo Rüdels befuernder Leitung) den „Fahnenschwur“ für Chor und Orchester, nach dem Gedicht von Ernst Moritz Arndt. Das in kräftigem Marschrhythmus einherschreitende, im Vokalsatz einfach und übersichtlich gehaltene, wirksam gesteigerte Stück hatte sich einer überaus herzlichen Aufnahme zu erfreuen. Über den Dirigenten Siegfried Wagner ist Neues nicht zu sagen: seine Sachlichkeit und Ruhe, die man freilich auch als Nüchternheit und Leidenschaftslosigkeit bezeichnen könnte, traten auch diesmal wieder in Erscheinung. Lilli Hafgren-Waag sang außer zwei Wesendonk-Gedichten die Arie der Elisabeth aus „Tannhäuser“ und Isoldens Liebestod; ihre glänzenden Stimmittel und ihr starkes Empfinden konnten sich vor allem in der Arie voll entfalten. Auch Cornelis Bronsgeest wurde nach seinem Vortrag von „Wotans Abschied“ lebhaft gefeiert.

Willy Renz

Helene Schütz wählte, ihrer vollen, wohlgebildeten Stimme entsprechend, für ihr Programm fast durchweg Lieder, welche die einfachen, ewigen Gefühle reden lassen. Das ist kein Fehler. Aber es kann zu einem solchen werden, wenn man nicht die nötige feinere Verwandlungskunst besitzt. An dieser mangelt es der sonst tüchtigen Sängerin. In Georg Vollerthun, der mit einem empfindungsreichen, gutgearbeiteten Lied („Und ich war fern“) vertreten war, lernten wir ein beachtenswertes Talent kennen. — Artur Schnabel und Carl Flesch gaben einen (ersten) Beethoven-Sonaten-Abend. Über die technischen Qualitäten dieser Künstler sich auszulassen, haben wir gewiß keine Veranlassung. Sie sind reine, vornehme Techniker von Grund aus und setzen dauernd durch ihre fast spielerische Sittlichkeit, von der

ihre Kunst durchdrungen ist, ihr Publikum in Erstaunen. Namentlich Schnabel ist ein Vorbild an Gewissenhaftigkeit. Es bliebe also nur von ihrer inneren Darbietungsfähigkeit zu sprechen. Und diese ist bei beiden nicht eben bedeutend. Schnabel ist eine sentimentale und Flesch eine zu äußerliche Natur. Ihre Gesten, ob sie pathetisch oder scheinbar klassisch sind, bringen den letzten Gehalt eines tieferen Satzes nicht herauf. Man hört zu, man ist von manchem überrascht, ja entzückt, aber das Ganze dringt nicht ins Herz, das auf das Eigentliche und wahrhaft Lebendige wartet. Was ist unter ihren Händen die so mit Recht berühmte „dämonische“ Kreutzer-Sonate! Eine schöne Sonate mehr und nichts anderes. Jene oben genannten Eigenschaften sind es vor allem, die die beiden in ihrer Art sehr verwandten Künstler zu beliebten, hochangesehenen Erscheinungen des Konzertsaales machen; das Fehlen aber von Dingen, die über dem Effekt und über dem Wollen stehen, macht den Genuß an ihren Leistungen zu einem nur halben, zu einem vergeßbaren Vergnügen.

Arno Nadel

Das Grumbacher-Vokalquartett, das zurzeit für das Tenorfach die wertvolle Einreihung George A. Walters aufzuweisen hat, führte sich in ungewöhnlich günstiger Weise beim Publikum wieder ein. Tatsächlich ist die Ausarbeitung der Vorträge, was dynamische Schattierung, Rhythmus und durchgeistigste musikalische Auffassung bei diesen vier singenden Musikern, die zugleich zu unserem und ihrem Glück auch stimmbegabte Gesangkünstler sind, derart, wie man sie nur in den allerseltensten Fällen zu hören bekommt. Daß sie dabei von einem so feinfühligsten Pianisten wie Artur Schnabel unterstützt werden, dient nur dazu, die Darbietungen in vollendeter Weise abzurunden. Einen von den vieren vor den andern zu loben, wäre ein Unrecht gegen den Geist der Vereinigung. Denn gerade, daß jeder dieser vier Künstler jedes Hervorkehren der eigenen Persönlichkeit vermeidet und ganz im Zusammenklang und Zusammenhalt verschwindet, ist das, was dem Gesamteindruck seinen eigenartigsten Reiz verleiht. Das Programm war hochinteressant und hielt das Publikum den ganzen Abend in Atem. — Namen von hervorragendem Klang führte das Programm des 1. Elite-Konzertes. Emil Sauer, Willy Burmester und Eva von der Osten erregten durch ihre glänzenden künstlerischen Leistungen Stürme des Beifalls, für die sie durch eine Reihe von Zugaben dankten. Eva von der Osten sang u. a. ein durch vaterländische Begeisterung wirkungsvolles Lied von Hans Hermann „Mahnung“, das schnell die Runde durch alle Konzertsäle des „Zweibundes“ machen wird. — Im Vollbesitz seines unverwundlichen, trefflich geschulten Organs sang Leo Slezak Opern-Arien und Lieder von Wolf und auch wieder Hans Hermanns „Mahnung“, die diesmal fast noch mächtiger einschlug. Seine temperamentvolle Art des Vortrages, wie seine geschmackvolle Behandlung des piano und pianissimo ist bekannt, und es erübrigt zu sagen, daß auch er sein Publikum von der richtigen Seite zu fassen und zu endlosem Beifall zu entflammen wußte. Paul Schramm begleitete ihn sehr geschickt und

machte auch als Pianist, besonders im Vortrag Lisztscher Stücke, recht guten Eindruck. — Zur Art der überflüssigen Konzerte gehörte der von der Mezzosopranistin Johanna Warth-Geis veranstaltete Liederabend. Die Dame besitzt eine kleine, nicht besonders reizvolle Stimme, deren Schulung bezüglich Atem und Tonbildung noch viele Mängel aufwies; auch im Vortrag erreichte sie kaum ein Durchschnittsmaß. Der mitwirkende Pianist Julius Dahlke zeigte im letzten Satz der „Appassionata“ zwar befriedigende Technik und hatte in diesem Satz überhaupt interessante Einzelzüge, für die geheimnisvolle Schönheit des zweiten Satzes aber und Beethovens unergründlich tiefe Seelenmalerei fehlt es ihm noch an Verständnis. Emil Liepe

Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete ihr 1. Konzert (Beethoven-Abend) „zur Unterstützung durch den Krieg in Not geratener Künstler“. Die „Egmont“-Ouvertüre und die „Fünfte“ umrahmten das „Konzert aller Konzerte“, in dem Franz von Vecsey den Violinpart übernommen hatte. Um es gleich zu sagen, mich hat der Abend wenig befriedigt. Ernst Wendel, von dem ich schon weit Besseres gehört habe, schien nicht besonders inspiriert zu sein, denn beides, Ouvertüre und Symphonie, klangen diesmal so trocken, so ausgesucht nüchtern, daß man sich über den teilweise frenetischen Beifall wundern mußte, mit dem das Publikum diese überaus kühlen Darbietungen auszuzeichnen beliebte. Franz v. Vecsey scheint nunmehr in die Phase seines künstlerischen Daseins eingetreten zu sein, die — mit wenigen Ausnahmen — in der Entwicklung sogenannter Wunderkinder leider nichts Seltenes bedeutet. Ich meine eine gewisse Respektlosigkeit vor den Meisterwerken. Wie er das Virtuosenhafte zum Nachteil der Gesamtwirkung unterstrich, kann nicht scharf genug getadelt werden. Ich möchte an den gewiß außerordentlich fähigen Geiger und Musiker Franz v. Vecsey die Mahnung richten, sein ferneres musikalisches Wirken einer sehr ernsthaften Selbstkritik zu unterziehen.

Carl Robert Blum

Das Konzert des Geigers Silvio Floresco sollte bereits am 17. Oktober stattfinden. Die Konzertdirektion Wolff hatte aber dem Publikum nicht rechtzeitig mitgeteilt, daß der Künstler erkrankt sei und unbegreiflicherweise nur am hintersten Eingang der Singakademie ein kleines Zettelchen mit der angedeuteten Nachricht angeheftet. Das sollte eigentlich nicht vorkommen! Floresco ist einer von den Geigern, die viel gelernt haben und über eine flüssige Technik verfügen, auch sauber und musikalisch spielen, aber kühl bis ans Herz hinan bleiben und lassen! Das D-dur Konzert von Graedener zeigt mancherlei hübsche Ansätze; so im ersten Satz einen feinen Aufschwung im Tutti und eine melodiose Cellokantilene; im zweiten glücklicherweise knapp gehaltenen Satz eine sehr geschickt gesponnene Melodik; der dritte Satz mit seiner geschwätzigen „Meistersinger“-Polyphonie und seinen lustigen Holzbläservorschlügen läßt sich reizend an. Leider wendet er sich wieder zu Nacht und Nebel und verläuft im Sande.

Max Burkhardt

BRESLAU: Das Konzertleben in Breslau geht während der jetzigen Kriegszeit zwar nicht

in den hohen Wogen der vorangegangenen Jahre, aber wir wollen es doch auch nicht ganz einschlafen lassen. Der Orchesterverein veranstaltet keine Abonnementskonzerte, gibt aber unter Mitwirkung der Singakademie in der Regel alle drei Wochen ein großes Konzert. Um die Eintrittspreise möglichst niedrig zu halten, werden tunlichst keine Solisten engagiert. Wir hörten im 1. Konzert drei Chöre aus der Kantate „Ein feste Burg“ von Joh. Sebastian Bach, die Fünfte Symphonie von Beethoven und den Kaisermarsch von Wagner. Prof. Dohrn hatte alles sehr sorgsam einstudiert. Den stärksten Eindruck machte die Beethovensche Symphonie. Da dem Konzert nicht, wie früher, eine Generalprobe vorausging, erzielte die Konzertleitung einen ausverkauften Saal. Einen bedeutenden Eindruck hinterließ es, als sich das Publikum bei dem dritten Chore Bachs auf einen Wink des Dirigenten erhob und stehend mitsang: „Das Wort, sie sollen lassen stahn . . . Das Reich muß uns doch bleiben.“ — Acht Tage darauf wurde der erste Versuch mit den früher so beliebten volkstümlichen Mittwochskonzerten gemacht. Hermann Behr bot in seinem Programm in sinnvoller Beziehung auf die Zeit die Variationen über die Österreichische Nationalhymne von Joseph Haydn, drei Militärmärsche von Franz Schubert, einen Hymnus für Orgel, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken von Roderich v. Mojsisovics und die Siebente Symphonie von Beethoven. Auch hier zeigte der volle Saal, daß unser Publikum auch im Kriege die Segnungen der Kunst nicht missen will. Die Ausführung des Programms stand durchweg auf achtunggebietender Höhe. — Großen Erfolg erzielte Prof. Georg Dohrn mit einem Klavierabend zum Besten des Nationalen Frauendienstes. Der Künstler spielte Bach, Brahms und Beethoven, war in bester Disposition und riß das Publikum durch den stimmungsvollen Vortrag der Brahms-Stücke aus op. 21, 76, 116, 117 und 118 und durch die grandiose Wiedergabe der Appassionata von Beethoven wiederholt zu stürmischem Beifall hin.

J. Schink

DRESDEN: Im 1. Hoftheaterkonzert der Reihe A zeigte sich Hermann Kutzschbach als Dirigent von genialer Gestaltungskraft und staunenswerter Wandlungsfähigkeit. Denn nach einer wahrhaft großen Interpretation von Beethovens „Eroica“ war er auch bei Richard Strauß' „Heldenleben“ ein so sicherer, feuriger und modern empfindender Führer, daß dieser Abend einen vollen Sieg für ihn bedeutet. Um die Ausnutzung der künstlerischen Kräfte, die im Kriegsspielplan nicht voll beschäftigt werden können, zu ermöglichen, gab es einige Konzerte im Opernhaus, wobei u. a. Joh. Bleyles Ouvertüre zur Einweihung des Völkerschlachtdenkmals erstmalig zu Gehör kam, ohne indes eine rechte Wirkung zu erzielen, da alle Kunst der Instrumentation und des Kontrapunktes über den Mangel am eigenen Gedanken und Größe des Ausdrucks nicht hinwegtäuschen kann. Dagegen fand A. Järnefelts Präludium für kleines Orchester, ein kurzes Stück von melodischer Frische und klanglichem Reiz, so starken Beifall, daß es wiederholt werden mußte. Die Dresdener Liedertafel und der Mozartverein vereinigten sich zweimal zu Musikauf-

führungen in der Frauenkirche. Willy Burmesters diamantenglitzernde Geigenkunst verhalf ihm zu einem großen Erfolge, Helga und Egon Petri verstärkten ihre Beliebtheit durch einen gemeinsamen Abend, Luise Ottermann und Doris Walde erzielten mit einem Lieder- und Duettenabend nachhaltige Eindrücke, und Emil Kronke brachte mit Georg Wille, Paul Wille, Alfred Spitzner und Alwin Starke die Kammermusik zu Ehren, führte auch in Margret Gruler eine junge Pianistin von verheißungsvollem Können in unser Musikleben ein.

F. A. Geißler

GRAZ: Die Konzertsaison hat infolge des Krieges noch nicht begonnen, wird aber im November mit einem Symphoniekonzert eröffnet werden. — Aus der verflochtenen Saison ist nachzutragen die glanzvolle Erstaufführung von Gustav Mahlers Achter Symphonie, die im größten Saale der Stadt vor 5000 Zuhörern aufgeführt wurde und auch bei der Wiederholung gänzlich ausverkauft war. Unter dem Protektorate der kunstsinnigen Gräfin Johanna Hartenau hatte der akademische Gesangverein „Gothia“ das große Risiko dieser kostspieligen Veranstaltung auf sich genommen und konnte die Freude erleben, daß mit dem finanziellen Erfolg auch der künstlerische Hand in Hand ging. Der Dirigent Dr. Julius von Weis-Ostborn ist als Mahler-Dirigent ein Berufener, daher kamen auch die zahlreichen thematischen Feinheiten dieses Werkes, das als lebensbejahende Offenbarung Mahlerscher Kunst eine Ausnahmestellung im Schaffen des vielumstrittenen Meisters einnimmt, ganz besonders zur Geltung. Die „Gothia“, der geladene „Philharmonische Chor“ aus Wien, das Grazer Opernorchester vereinigt mit den hiesigen Konzertorchestern und von den Solisten in erster Linie Gertrude Foerstel und Martha Winternitz haben zum tadellosen Gelingen nicht wenig beigetragen. — Ein Gastkonzert der „Dresdener Liedertafel“ brachte Perlen der Männerchorliteratur zu vollendeter Wiedergabe. — Ein Konzert des „Grazer Männerchors“ erweckt heute traurige Erinnerungen, denn sein junger, äußerst begabter Leiter Hugo Stark ist bei Krasnik inzwischen als Held gefallen.

Dr. Otto Hödel

KÖLN: Aus einer Reihe von Konzerten, die in jüngster Zeit in Sachen der Kriegswohltätigkeit veranstaltet wurden und neben durchweg ansehnlichen Einnahmen künstlerische Erfolge aller Bedeutungsgrade zeitigten, sei ein vaterländisches Konzert zum Besten der Kriegssammlung erwähnt, das die vier Männerchöre Kölner Männergesang-Verein, Liederkranz, Polyhymnia und Sängerkreis mit dem städtischen Orchester zusammen ins Werk gesetzt haben. Vorweg erzielte Josef Schwartz als meisterlicher Leiter der prächtigen Klangmaterial liefernden Vereine mit den verschiedensten Chorstücken, nicht zum mindesten mit dem von ihm selbst packend komponierten „Der Deutschen Kriegslied“ (mit Orchester und Orgel) ausgezeichnete Wirkungen. Sehr beifällige Aufnahme fanden auf diesem Gebiete auch „Bismarcks Wiederkehr“ von Ernst Heuser und „Kampflied“, nach Kleinpaul von F. Wilhelm Franke. Als Solistin bot Ida Kuhl-Dahlmann mit Arien aus Bruchs „Achilleus“ und Mendelssohns „Elias“

feinkünstlerische Spenden, und in einiger Distanz ist Peter Unkel mit seinen Operngesängen zu registrieren. Mit dem Orchester vermittelte Heinrich Anders die „Oberon“-Ouvertüre und die dritte (C-dur) zu „Leonore“ als stets geschmackvoller Dirigent zu schönsten Eindrücken. Der Gürzenichsaal war ausverkauft. — Bei einem Beethoven-Abend, den das städtische Orchester unter Anders mit der c-moll Symphonie als Hauptwerk gab, errangen Lonny Epstein mit dem Klavierkonzert G-dur (No. 4) und Karl Schröder, der beliebte Tenorist der Oper, mit dem Liederkreis an die ferne Geliebte recht ausgiebigen Erfolg. — In einem sehr ertragreichen Konzert, das gleichfalls vom Orchester unter den Dirigenten Anders und Arno Krögel in Verbindung mit dem von Richard Schulte geleiteten Domchor für die notleidenden Musiklehrer veranstaltet war, bekundete der Chor eine treffliche Disziplin in Werken älterer Meister. Heinrich Anders und Benno Walter spielten im bravourosen Stile Bachs Konzert d-moll für zwei Violinen, indes Berta Grimm-Mittelman in Gesängen für Alt vorwiegend Schätzbares beisteuerte.

Paul Hiller

LEIPZIG: Der heurige Konzertwinter wird genug Gelegenheit bieten, darüber zu urteilen, was Geistes Kinder unsere Konzertveranstalter sind. An ihnen wird es sein, zu beweisen, daß wir nicht bloß mit unseren österreichischen Waffenbrüdern auch musikalisch auf eigenen Füßen zu stehen, sondern auch allein die nötige *variatio delectans* in die Programme zu tragen imstande sind. Wir können es ohne Zweifel; denn wir nennen die Mehrzahl der bedeutendsten Klassiker und eine ansehnliche Zahl guter zeitgenössischer Tondichter unser; es heißt nur, hier ein wenig Spürsinn für gute vergessene Werke vernachlässigter Altmeister und für wertvolle Schöpfungen der Gegenwart zu entwickeln. Wir in Leipzig hatten uns vorläufig wenigstens noch nicht darüber zu beklagen, daß, von der für jetzt verständlichen Ausschaltung „feindlicher“ Musik ganz abgesehen, viel deutsche Musik undeutscher Wesensart aufgeführt worden wäre. Wenn nicht das grinsende Schreckgespenst des Krieges dahinter stünde, könnte man sich dieses reinigenden Erfolges von ganzem Herzen freuen. Aber man kann auch schwerlich behaupten, daß man sich nach den beiden angedeuteten Richtungen hin sonderlich angestrengt hätte. Andererseits veranlaßte besonders der Beginn des Krieges ein paar musikalische Äußerungen, die mit der Kunst so gut wie nichts zu tun haben, sondern sich dazu etwa wie der Hurratriotismus zu vaterländischer Gesinnung verhalten. Darüber sieht natürlich der rechte Musikfreund, den guten Willen für die Tat nehmend, stillschweigend hinweg. Wie man aus alledem schließen kann, hielt sich unser Gewandhaus in seinen instrumentalen Darbietungen so gut wie ganz an die alten bewährten Standwerke „zweibündlerischer“ Herkunft. Der erste Abend brachte mit der „Egmont“-Ouvertüre und der Vierten Symphonie von Brahms zwei unvergängliche Werke von urdeutscher Wesensart, dazu Martin Luthers jetzt beinahe zum Nationalgesang gewordenen, von M. Reger freilich weniger deutsch-ehern für Orgel (C. Straube) zur Phantasie umgearbeiteten Reformationschoral; der zweite Schuberts un-

vollendete und Schumanns d-moll Symphonie sowie C. Reineckes Vorspiel zum fünften Akt aus „Manfred“ und zum Teil erlesene Brahmsche und H. Wolfsche Lieder, deren sich Julia Culp mit feinem Kunstverstand annahm. Ausschließlich der österreichisch-ungarischen Waffenbrüderschaft gedachte das Programm des dritten Abends mit Liszts „Tasso“ und Smetana's „Vysehrad“, mit Dvořák's Biblischen Gesängen, Liszts „Lorelei“ und „Drei Zigeunern“, wofür Lula Mysz-Gmeiner überzeugend eintrat, und mit Dvořák's Cellokonzert, das Julius Klengel, dessen Kunst dem Gewandhaus gerade vierzig Jahre angehörte, mit glänzendem Erfolge vortrug. Nikisch ist, wie kurz zusammenfassend zu sagen ist, der alte, unvergleichlich klar und musikalisch-selbstverständlich wirkende Führer seiner trefflichen Mannen. Die Zuhörerschaft, die früher fast immer auch den letzten Platz besetzt hielt, erschien leider stark „dezimiert“, ein an sich verständlicher Umstand, der freilich der Akustik des Hauses keineswegs förderlich ist. — Unser anderes großes ständiges Orchester, die Philharmoniker Windersteins, gedenken diesen Winter auf Teilung zu spielen, haben aber ihre Tätigkeit noch nicht wieder aufgenommen. Jedoch trat der Bachverein unter C. Straube mit einer eindruckreichen Neueinübung des Händelschen „Judas Maccabäus“ auf den Plan, wobei man sich ausschließlich an einheimische Einzelsänger hielt (Ilse Helling-Rosenthal, Martha Adam, Rudolf Jäger, Wolfgang Rosenthal). Den Manen des jüngst verstorbenen Alexander Winterberger opferte mit seinen Kompositionen im Völkerschlachtdenkmal der Domchor, den G. Wohlgemuth durch Heranziehung gutgeschulter Stimmen immer höher emporzuführen bestrebt ist. Dabei stellte Maria Schultz-Birch, die sich auch in einem ihrer eigenen Abende („Zur Erhebung in ernster Zeit“) mit Sigfrid Karg-Elert (Klavier) der Muse Winterbergers widmete, ihren klangreichen Alt zur Verfügung. Von sonstigen Veranstaltungen sei heute schließlich nur noch kurz der ersten Gewandhauskammermusik und des ersten Abends der Böhmen gedacht: Die einheimischen trefflichen Quartettisten boten eine fein ausgearbeitete Wiedergabe des Es-dur Quartetts op. 127 und des B-dur Trios op. 97 (mit unserm ausgezeichneten J. Pembaur), wogegen die anderen mit Haydns Kaiserquartett, Smetana's kammermusikalischer Selbstbiographie „Aus meinem Leben“ und Schuberts nachgelassenem d-moll Quartett warm empfundene Grüße rein österreichischer Herkunft vermittelten. Dr. Max Unger

PRAG: Die Konzertsaison will nicht recht in Schwung kommen. Den Beginn machte ein zu wohlthätigem Kriegszweck veranstalteter Abend des Böhmisches Streichquartetts, der mit dem Variationensatz aus Haydns Kaiserquartett eingeleitet wurde. Im deutschen Kammermusikverein hat das Rosé-Quartett wieder Triumphe gefeiert. Als intelligente, hochbegabte Sängerin lernte man die Dresdnerin Liesel Schuch kennen, die, von Arthur Chitz famos begleitet, mit Liedern von Mozart, Wolf u. a. einen großen Erfolg hatte. Die Tschechischen Philharmoniker unter Dr. Wilhelm Zemanek geben jetzt ihre volkstümlichen Sonntagnachmittags-Konzerte in eigener Regie und haben

bisher auch den nötigen materiellen Erfolg gehabt. Die bisherigen vier Konzerte, in denen u. a. die ersten Symphonieen von Beethoven gespielt wurden, waren ausverkauft. Als Solisten traten in diesen Konzerten der Sänger Mařak, die jugendliche Pianistin Ilona Kurz und der Organist Ledvina auf.

Dr. Ernst Rychnovsky

WIEN: In den ersten Tagen dieser Kriegszeit schien es, als ob unter der Sturmflut von Begeisterung und Spannung, von Sorge und Verwirrung, von hochgemutem Siegesgefühl und von Todesmut alles andere erstickt würde, und als ob besonders alle Ausübung künstlerischer Arbeit beiseite geschoben und als Nebensache betrachtet werden müsse. Jetzt sind Zeiten ruhigerer Sammlung mitten in all der sehnsuchtsvollen Erwartung gekommen und solche der stilleren Zuversicht dazu; und man weiß es jetzt, daß gerade diese anfangs zurückgedrängten Dinge keine Nebensache sind, sondern im tiefsten Sinn gerade das, um was hier gekämpft wird; das, was unerniedrigt in all seiner stolzen Pracht und, wenn es irgend geht, in der Entwicklung weitergebracht und nicht zurückgeschlagen, bereitstehen muß, gehütet und gehegt; bereit für die wundervolle Arbeit, die dann wieder einsetzen muß, wenn die Kanonen schweigen und die Stimme der Menschlichkeit, heller und gefestigter als zuvor, wieder laut wird. Das gilt von der Tonkunst wie von jeder anderen. Aber keiner anderen Kunst wird es so leicht gemacht sein, rein und ungefährdet durch diese grauenhaft hoheitsvollen Tage getragen zu werden; denn keine andere hat jetzt wie sie die Macht, zu sich zu zwingen und sich Gehör zu schaffen. Überall sonst, im Theater und gar bei bloß unterhaltenden Ablenkungen, ist ein Gefühl von Beschämung da (wenn nicht ein ganz Großer zu uns spricht) und eines des Unbehagens, des nicht Empfangenkönnens; was hier verhandelt wird, geht keinen jetzt wirklich an. Aber die „Eroica“ und die Neunte geht jeden an, jetzt mehr noch als je zuvor; hier finden sich alle wieder, finden Beschwichtigung und Hoffnung, Verheißung und Trost. So ist das fast Unglaubliche geschehen, das alle Zweifler und Kleinmütigen zuschanden machte: alle Veranstaltungen ernster Musik sind bisher nicht nur ausverkauft gewesen, sondern Hunderte und aber Hunderte mußten jedesmal abziehen, ohne Einlaß zu finden; die Konzerte des Wiener Konzertvereins und des Wiener Tonkünstlerorchesters sind jetzt schon im Abonnement vergriffen. Eine würdige, im einzelnen vielleicht etwas zaghafte, im ganzen höchst beschwingte Aufführung der Neunten unter Oscar Nedbal (mit dem Tonkünstlerorchester, dem Chor „Dreizehnlinden“ und mit Clara Musil, Flore Kalbeck, Lothar Riedniger und Alex Nosalewicz als sicheren und begeisterten Solisten) war so stark besucht, daß eine öffentliche Generalprobe notwendig wurde, die auch vor überfülltem Saal stattfand. Das gleiche bei allen Konzerten, deren Ertrag irgendwelchen guten Zwecken gewidmet worden sind: ein vom Kriegs-

fürsorgeamt veranstaltetes, mit den Philharmonikern unter Schalk, Löwe, Luze und Keldorfer, in dem namentlich bei den patriotischen Gesängen Manifestationen von einer Gewalt entfesselt wurden, die auch die Skeptischen mitreißen mußte, und die in dem unerhört machtvollen Vortrag der „Wacht am Rhein“ durch Richard Mayr ihren Höhepunkt fanden: ein Eindruck, der nicht nur im Assoziativen lag, sondern im Unmittelbaren der Wiedergabe, und die freilich nur möglich ist, wenn ein solcher Sänger kommt, der gleichsam einen ganzen Chor in der Kehle hat, und in dessen Stimme der Herzschlag Deutschlands zu klingen scheint . . . Ähnlich war es in dem Konzert Alfred Piccavers, das der erlesene bel canto-Künstler fürs Rote Kreuz gab und in dem aller in italienischen und deutschen Gesängen entfalteten Kunst zum Trotz das einfache „Ich hatt' einen Kameraden“ — gesungen von einem, der sich gegen seine Kollegen in der gemeinsamen Aktion zur Eröffnung der Hofoper nicht eben als ein „guter Kamerad“ erwiesen hatte — auf das rührendste wirkte. Den stärksten Zuspruch finden begreiflicherweise die gegen einen Einheitsminimalpreis (20—30 Heller) veranstalteten „Kunstabende für das Volk in der Kriegszeit“. Sie wurden durch einen großen Abend im Konzerthaus eingeleitet; Beethovens „Egmont“-Musik, von Martin Spörr mit dem Konzertvereinsorchester ausgeführt, mit Mina Leflers still-edlem Klärchen und dem von Wilhelm Klitsch in feuriger Bewegtheit gesprochenen verbindenden Grillparzerschen Text, König Heinrichs Ansprache aus „Lohengrin“, Loewes „Prinz Eugen“ und Robert Konta's schmerzlich-schlichtem Lied „Tod in Ähren“, von Alexander Nosalewicz eindrucksvoll gesungen, waren die Hauptpunkte des Programms; Abende des Quartetts Rosé, ein Balladen- und Melodramenabend Ferdinand Onnos (mit Robert Konta am Klavier, dessen farbenstarke Ballade „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ zu eindringlicher Wirkung kam) übten unwiderstehliche Anziehungskraft. Der erste Abend mußte ein paar Wochen später wiederholt werden, und alle Anzeichen sprechen dafür, daß in diesen — von dem Wiener Musikkritiker Dr. Bach, unter Beihilfe des Buchhändlers Hugo Heller und des Schreibers dieser Zeilen veranstalteten — Unternehmungen nicht nur der Stunde ihr Recht gegeben und jenen, die es am meisten bedürfen, die Beruhigung und Erhebung durch Kunst zuteil wird, sondern daß gerade hier die wichtige Aufgabe zu lösen ist: den geistigen Notstand zu hindern, die Sprache der Kunst auf die Dauer nicht durch die laute und dröhnende des kriegerischen Alltags übertönen zu lassen und sie selber durch die schweren Zeiten hindurchzubringen, alles Halbe und Schwache unterwegs liegen lassend, alles Ganze und Starke, in immerwährendem Verkünden an breite Massen, zu erneutem Aufblühen in guten kommenden Jahren bewahrend bereitzuhalten.

Richard Specht

Drei vaterländische Gesänge

(Kriegseid — Reiterlied — Schützenweihe)

für Männerchor

von

CARL MARIA VON WEBER

Zum ersten Mal aus der Handschrift veröffentlicht

von

Leopold Hirschberg

(1914)

Alle Rechte vorbehalten



I. Kriegseid

von H. J. v. Collin.

19. August 1812
in Berlin komp

Kräftig

GESANG

1. Wir stehn vor Gott, der des Mein - eids Fre - vel rächt,
 2. Wir stehn vor Gott, der des Ur - ahn - her - ren Thron
 3. Wir stehn vor Gott, der uns heil' - ger Ob - rig - keit
 4. Wir stehn vor Gott, der die Tren' in Ob - hut hat,
 5. Wir stehn vor Gott, der die Tap - fern mächtig hält,
 6. Wir stehn vor Gott, in der Schlacht, in Not und Tod

PIANOFORTE

weis' und ge - recht. O hör' uns, Gott! Wir schwö - ren: zu
 schüt - zet dem Sohn. O hör' uns, Gott! Wir schwö - ren: zu
 fol - gen ge - bent. O hör' uns, Gott! Wir schwö - ren: zu
 straft den Ver - rat. O hör' uns, Gott! Wir schwö - ren: auch
 Fei - ge zer - schellt. O hör' uns, Gott! Wir schwö - ren: nie
 stehn wir vor Gott. O hör' uns, Gott! Wir schwö - ren: wir

hal - ten die heil - ge Krie - ger - pflicht; wir be - den - ken den
 lö - sen die teu - re Wehr - manns - pflicht;*)
 fol - gen des Kai - sers Herr - scher - macht auf den Feind, in den
 fol - gen der Hel - den Wink' und Ruf', die des Kai - sers Ge -
 ge - fan - gen in Qual und Fein - des - hand nie ver - ra - ten wir
 wäh - len für Tod wir Schmach und Flucht; uns be - sie - ge nie
 hal - ten zur Fahn' in hei - Ber Schlacht, bis es Got - tes Ge -

Eid, und be - ben nicht, und schwö - ren!
 Tod, zum Sturm, zur Schlacht, wir schwö - ren!
 bot zu Füh - rern schuf; wir schwö - ren!
 treu - los Heer und Land; wir schwö - ren!
 fei - ge Le - bens - sucht; wir schwö - ren!
 walt durch uns voll - bracht; wir schwö - ren!

II. Reiterlied

Gedicht von Emil Reiniger

Sehr lustig und feurig.

komp. 19. Febr. 1825

PIANOFORTE
ad lib.

Hin-aus! hin-aus! zum blut'-gen Strauß! Trom-pe-ten schmettern

laut durch die Luft, der Kö-nig, die Pflicht und das Va-ter-land ruft, die Stan-

dar-ten we-hen lu-stig vor-an, ihr ar-men Mäd-chen, um euch ist's ge-

tan, hin-aus, hin-aus, zum blut'-gen Strauß!

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

III. Schützenweihe

Gedicht vom Kgl. Sächs. Oberstleutnant A. Oertel

20. Juni 1825
in Dresden komp.

PIANOFORTE
ad lib.

Hörner-schall! Ü-berfall! Don-nerder Ge-schüt-ze Hall! Ku-gelsang,

Schwerterklang, fro-her Schlachtge-sang, das ist Schützenweihe und Lust, hebt die mut-erfüll-te Brust,

da - rum frei, Schüt - zen - weih' stets ge - prie - sen sei!

DIE MUSIK

**HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER**



**HEFT 5 · ERSTES DEZEMBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915**

**VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.**

Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens oder Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten.

Carl Maria von Weber

INHALT DES 1. DEZEMBER-HEFTES

WALTER NIEMANN: Die moderne Klaviermusik in Skandinavien. I: Schweden II: Norwegen

ALBERT MAECKLENBURG: Die Musikanschauung Kants

GEORG RICHARD KRUSE: Unbekannte Kompositionen von Peter Cornelius

EDGAR ISTELE: Rudolf Louis †

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen und Zeitschriften
Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Wilibald Nagel, Wilhelm Altmann, Albert Leitzmann, Arno Nadel, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Bremen, Dresden, Graz,
Hannover, Karlsruhe, Kassel, Köln, Kopenhagen, Leipzig,
Luzern, Mainz, Mannheim, München

MUSIKBEILAGE: „Im Walde“, Gedicht von Paul Heyse, für
eine Singstimme und Klavier. Zum erstenmal aus der Hand-
schrift veröffentlicht

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

DIE MODERNE KLAVIERMUSIK IN SKANDINAVIEN

VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG

Schweden

Auf den Bahnen der deutschen Romantiker

Auch Schweden, das Land Jenny Lind's, das Land des Gesangs in Vokal- und Instrumentalkomposition, hat seinen Gade. Er ist sein feinsten Romantiker Ludwig Norman. Er ist schwedischer Schumann, schwedischer Gade und schwedischer Winding zugleich. Als schwedischer Schumann zeigt er, daß auch Schwedens Romantik in der Klaviermusik ihre Sonne von Deutschland — von Schumann, Mendelssohn, Kirchner, Jensen und Heller — holte. Was vor ihm in Ansätzen da war — zu den reizendsten Keimen gehören beispielsweise Otto Lindblad's südschwedisch-weiche und melodienreiche Kinderstücke, und Ivar Hallström's, des greisen Gründers der schwedischen Nationaloper, einfache Spielvariationen nach Beethovenscher Art über die schwedische Volksweise Sven im Rosenhof —, geht mit dem Besten in Norman's feiner Kultur auf. Die aber ist sörmländisch-mittelschwedisch, daher mehr dem Idyllischen, Liebenswürdigen und Weichen zugewandt, und sie ist großstädtisch, im Bannkreis Stockholms erwachsen. Es sei nur angedeutet, wie die ungezählten Transkriptionen von Söderman's Schwedischem Hochzeitsmarsch beweisen, wie übermächtig diese schwedische Romantik im Gesang — Chor- wie Sololied und Ballade — durchbrach.

Als schwedischer Gade schlägt Norman nationalen Eigentum nur diskret und vorsichtig an. Er liegt somit weniger in Melodien und Rhythmen, als in Stimmungen. Diese aber, zwischen der wolkenloseren dänischen Idylle und der norwegischen Schwermut vermittelnd, sind echt schwedisch. Als schwedischer Winding endlich spinnt auch Norman jenes silbern gewebte Filigran, das letzten Grundes auf Schumanns luftig durchbrochene Polyphonie zurückgeht. So gibt Norman der schwedischen romantischen Klavierkomposition in seinen Zyklen mit Charakter-, Phantasiestücken, Albumblättern, in seinem Konzertstück mit Orchester, seiner Kammermusik mit Klavier den Ton an: lyrisch, poetisch, gesangvoll, elegisch, gedämpft, träumerisch, kleinmalerisch.

Norman ist tot. Sein Geist aber lebt in Schweden weiter. Zu Lebzeiten in den Albumblättern des Upsalenser Domorganisten und Universitäts-Musikdirektors Jakob Axel Josephson, die ihre Widmung bald an Schumann, bald an Mendelssohn schreiben, heute noch am reinsten in dem Miniaturisten Johann Adam Hägg. Wie Norman Schwedens Gade, so ist Hägg Schwedens Kirchner. Norman hat, wie die schwedischen Romantiker der Malerei in

Düsseldorf, die schwedischen Romantiker auf Leipzig als den damaligen Brennpunkt musikalischer Romantik gewiesen. Hägg hat die klassizistische deutsche Frühromantik bei Kiel, die nordische bei Gade in sich aufgenommen. Mit dem Wort: Miniaturist ist seine Art gekennzeichnet. Nicht in Sonaten und größeren Phantasiestücken, sondern in den kleinen und kleinsten Formen der Nordischen Lieder ohne Worte, kleinen Suiten im Bachschen Stil, Impromptus, in Blumenstücken und Liedern, bei Kobolden und Nixen, in Präludien und Walzern muß man ihn aufsuchen, und dort wird man ihn lieben lernen. Ihrer aller Heimat ist das Gade'sche Aquarell, das Mendelssohnsche Lied ohne Worte, die Schumannsche und Kirchnersche Miniatur. Es sind durchweg lichte und lebenswürdige Idyllen; Idyllen von delikatester zeichnerischer Detailkunst und vollendeter Form, durch deren leise akademische und deutsche Note nur ganz selten einmal in einer überraschenden harmonischen Wendung, einem plötzlich dunkelnden Licht der nationale Ton geht; um so mehr die nationale Stimmung, die schwedische Natur. Die sehe ich am meisten in der „Tiefen Waldesstille“: träumerische, einander verschlingende Echostimmen des reinen Dreiklangs, ganz Klang und Märchen, ganz Eigentum einer zarten Dichterseele, deren kleine Poesien man sich daheim in der Dämmerstunde vorspielen muß, da ihre Zartheit und Blässe ein schärferes Licht nicht verträgt.

J. A. Hägg, jahrzehntelang durch schwere Nervenkrankheit am Schaffen gehindert, hat in Deutschland verlegt und ist über Deutschland erst in Schweden bekannt geworden — denn nur das vom Ausland Gestempelte hält der Schwede so recht wert. Ganz auf Schweden beschränkt blieb die Wirkung ähnlich gearteter Romantiker der schwedischen Klaviermusik, von denen wenigstens Joh. Lindegren, Rendahl, R. Andersson, Brinck, besonders aber Manckell, ein vortrefflicher Organist, im Vorübergehen genannt seien.

Die beiden S.

Norman war Schwedens Gade. Emil Sjögren ist Schwedens Grieg. Er ist so schwedisch, wie Grieg norwegisch. Er ist zugleich auch Schwedens einziger Komponist, dem man das Wort genialisch, wenn nicht genial beilegen darf. So ist er Schwedens bedeutendster Komponist.

Sjögren ist Norman's Erbe. Ein Großstadtkind wie jener, ein Stockholmer, der allen Einflüssen, die in Schwedens Metropole aufeinanderprallen, zugänglich blieb. Die deutsche Romantik hat mittlerweile die deutsche Neuromantik mit Wagner und Liszt abgelöst. Obwohl ursprünglich Schumannianer, hat Sjögren ihrer Beider Kunst so breit und bereitwillig Tür und Tor geöffnet, wie in der Nationaloper Andréas Hallén. Daneben haben Grieg und das moderne Frankreich tief auf ihn gewirkt.

Als Schumannianer ist Sjögren der echte Romantiker. Ein Romantiker, der nichts Kleingewachsenes kennt. Eine Feuerseele, ursprünglich, groß-

zügig und keck zupackend, naturfroh, leidenschaftlich, schwärmerisch, nervig in der Rhythmik, von glühendem satten Kolorit im Klaviersatz, von großer Kühnheit in der Harmonik. Schwedisch aber in der Melodik, in der Vorliebe für harte, düstere oder weiche, elegische Stimmungen, in der Liebe zum Volk, zur schwedischen Natur.

Der beste Sjögren ist der erste und mittlere. Es ist der Sjögren des Erotikon op. 10 — jenes herrlichen schwedischen Gegenstücks zum Jensenschen —, des Zyklus „Auf der Wanderschaft“ op. 15, der Novelletten op. 14. Ich weiß nichts, was schwedischer in der Klaviermusik ist, wie diese beiden Hefte, die uns auf die Wanderschaft führen. Zuerst eine Morgenwanderung; die Bässe mit ostinater Sechzehntelfigur immer rüstig vorandrängend, die muntere Melodie, in Synkopen dieses unruhige Drängen unterstützend, alle acht oder sechzehn Takte zu jubelnder Gipfelung geführt. Dann führt uns der Dichter in den Wald, an den See zu lieblicher Kahnfahrt, in deren Mittelsatz der holde Abendstern Wagners in beziehungsreicher Wendung anklingt. Zur Stärkung geht's in den Dorfkrug, in dem sich bäuerliche Lustigkeit in einer rechten Rüpelfuge entlädt. Ein schwedisches Teniers-Bild! Nun geht's zu „ihr“: eine kostbare Serenade mit verwehtem Lautengeklimper auf falschen Noten. Schließlich aber senkt sich der Frieden des Abends, die Abendstimmung über den schönen Tag.

Dazu die Stimmungen op. 20, die beiden Sonaten in e-moll op. 35 und A-dur op. 44, und wir haben den wohl unvergänglichen, weil tief im Boden seines Volks, seiner Natur wurzelnden Teil der Sjögren'schen Klaviermusik kennen gelernt. Insbesondere die Stimmungen sind für Sjögren's Art sehr lehrreich. Da zeigt sich's, wie sein Feuer, sein Schumannscher Gefühlschwung oft aus einem Einfall, einem Motiv ein prächtiges Stück heraus schlägt; mit einer Kühnheit und Leichtigkeit der Harmonik und Modulation, die oft beinahe an Chopin erinnert, dessen herrlicher Klavierklang auch im übrigen keineswegs ganz an seinen Stücken vorüberging. Hier ist es Chopin'scher Walzerton, dort Schumannsche Phantastik, überall aber die warmblütige und romantische schwedische Don Juan-Natur Sjögren's.

Dem genialen und lebenswürdigen Menschen mit allen Schwächen und Unarten einer genialischen Natur fehlte aber die Energie, die große gediegene Technik der eigenen Kunst sich zu erobern. Man sieht das schon an den Klaviersonaten, die nur ein Strauß größer ausgeführter lyrischer Stücke sind; man sieht das aber noch mehr an dem späteren und letzten Sjögren. Etwa an dem Sjögren der Variationen und Fuge op. 48, der Scherzo-Phantasie und des Scherzo aus op. 52, der Lyrischen Gedichte. Der Abstieg ist unverkennbar. Weniger im Klaviersatz — die Sjögren'sche, der Baßoktave im Schlußakkord „daraufgesetzte“ Quinte mit ihrem pomposen und warmen Orgelklang ist immer noch da —, als in dem leider echt schwedischen Hang zur saloppen Ausführung. Man legt diese Hefte

enttäuscht und betrübt aus der Hand. Welcher Abstand von der ledernen Organistenfuge aus op. 48 zu der hinreißenden Dorfwirtshausfuge! Sjögren ist gewesen. Um so inniger wollen wir den echten Sjögren ins Herz schließen!

Sjögren wie Wilhelm Stenhammar sind moderne Großstädter; jener lebt, wenn nicht in Paris oder Deutschland, zumeist in Stockholm, dieser in Götting. Stenhammar's sympathischer blonder Schwedenkopf trägt sich noch tadelloser gescheitelt. Doch man tut ihm durchaus unrecht, wenn man ihn, den ersten Klaviervirtuosen und Beethoven-Interpreten Schwedens, nur als glatten und eleganten Akademiker abtut. Zwei Konzerte, eine Sonate op. 12 in As, drei Phantasien op. 11 umschließen seine überall auf das Große gehende Klaviermusik. Sie packt nirgends unmittelbar. Dazu ist sie zu innerlich. Aber man freut sich des künstlerischen Ernstes, der hinter ihr steht, der Natürlichkeit, Ehrlichkeit und des Verzichts auf jede erzwungene Originalität. Nicht nur in den wundervoll durchgehaltenen episch-balladischen Grundstimmungen, sondern auch im durchbrochenen kammermusikalischen Satz und in leisen, feinen Archaisierungen lugt Brahms durch. Träger der Leidenschaften und der seelischen Entwicklungen sind die durchweg sehr schönen zweiten Themen. Über den kräftigen und gesunden Leidenschaften aber steht das Eigene jedes Nordländers: die keiner großen seelischen Biegsamkeit fähige innerliche, bald schwermütige und grüblerische, bald träumerische Versenkung. Es geht uns in Stenhammar's Balladen — das sind z. B. seine drei Phantasien im Brahmsischen Sinn durchaus — wie in Gade's Frühwerken: plötzlich sind wir am Schluß in Ossian's Welt; das Wirkliche wird unwirklich, nebelhafte Schatten umwogen uns, die Umrisse und Konturen verziehen sich, verschwimmen, lösen sich in ein düsteres und zartes Grau. Das ist auch Brahmsisch, und Brahms, viel weniger Schumann (Zweite Phantasie) geistes- und artverwandt ist seine wenige, aber schwerwiegende Klaviermusik denn auch durchaus.

Ein sehr bedeutender Könnler, einer der ersten und gediegensten nordischen Komponisten, ein Musiker, dessen mehr kosmopolitische, ja beinahe verdeutschte und nur ganz diskret nordisch und kaum jemals schwedisch-volkstümlich betonte Art der unseren von allen modernen Nordländern jedenfalls am meisten entgegenkommt — das ist Stenhammar. Das ist Steinhammer, ein Name, der schon das Herbe, Kräftige und Schmucklose seiner durch und durch gesunden und bei aller lyrischen Grundnote durchaus männlichen und markigen Kunst in sich schließt.

Nordschweden

Alle bedeutenden schwedischen Meister sind auf dem, starken deutschen, französischen und englischen Befruchtungen zugänglichen Stockholmer Kultur-

boden erwachsen. Lindblad entdeckt Südschweden der Musik. Der Angermanländer Wilhelm Peterson-Berger Nordschweden. Die herbe Schönheit der nordschwedischen Provinzen mit ihren unermeßlichen Wäldern, den reißenden Strömen, den fernen blauen Bergen und schimmernden Schneeschilden seiner Firnen, den gleißenden Spiegeln seiner gewaltigen Landseen lebt auch in seiner Klaviermusik. Sie verrät nichts von dem um die Einführung Beethovens, Wagners und Nietzsches in Schweden hochverdienten und hochgebildeten Wagnerianer, also fanatischen kritischen Streiter und Kämpfer, sondern sie predigt Naturfrieden, Naturidylle, und sie tut das in den kleineren und kleinen Formen unserer Romantiker und mit starkem volkstümlichen und ausgesprochen melodischen Einschlag. Pianistisch und technisch primitiv, blaß in der Farbe, entzücken seine Frösöblumen — Frösö liegt mitten im Herzen Schwedens, in Dalekarliens königstolzem, treuem und farbenfrohem Völklein — durch ihre einfache volkstümliche, ja, volksliedmäßige Melodik. Kunstlos gesetzt, sind sie ganz und gar schwedisch. Schwedisch ihr idyllischer Sommer, schwedisch ihre frommen Sonntagsstimmen, wenn die langen, geschnäbelten und mit bunter Bauerngesellschaft gefüllten Kirchenboote über den schimmernden Siljansee der Kirche von Leksand zu ziehen.

Immer wieder ist Peterson-Berger dahin zurückgekehrt. Einmal in der Sommerreise (Färdminnen), dann in dem reichlich trüben, letzten nordischen Sommer (I Somras). Der ist sein Hauptwerk. Es gibt Bilder aus Jämtlands Hirten-, Tier- und Naturleben: Lurbläser, Waldesstille, Quellenmurmeln, viel heimlich versteckte Programmusik, viel reine Naturlaute, harmonisch weit reicher und moderner wie die ersten Zyklen mit Miniaturen, auch breiter ausgeführt und, z. B. in dem weichen und gesangvollen Ges-dur-Stück, reich an melodischen Schönheiten und reich an feiner Reflexion und geistreicher Charakteristik. Wie prächtig z. B. ist in der ersten Nummer der Gegensatz zwischen der naturseligen Stimmung des Wanderers, der sich mit allen Sinnen dem Genuß des großen Naturfriedens hingibt, und den immer wieder in seinen jubelnden Aufschwung hineinbrechenden, bald nahen, bald fernen Weisen der beiden, sich antwortenden und sich verschlingenden Hirten herausgearbeitet, wie schön das fahle Kolorit der hereinbrechenden Abenddämmerung in der zweiten mit seinen unbestimmten und zerfließenden Moll-Dur!

Allein der mit weiterem Fortschreiten in seiner klanglichen Askese etwas indifferent und farblos wirkende Klaviersatz weist doch wohl auch dieses Werk aus dem Konzertsaal ins Haus. Das aber scheint mir Peterson-Berger's eigenster Platz in der Klaviermusik. Nicht nur das Damenalbum wird man dort aufschlagen, nicht nur die köstliche Travestie des Chopin-Gedudels dilettierender Herrenhausfräulein in der Sommerreise ist dort am Platz, sondern auch die ganz leise Note der Süßlichkeit, der ganz

diskrete, aber deutliche Salonton, der aller Klaviermusik dieses Nord-schweden eignet und sie dadurch von der Kunst eines Sjögren, eines Stenhammar scheidet.

In den schwedischen Schären

Auch die Jüngeren und Jungen schwedischer Klaviermusik zeigen die allgemeine Entnationalisierung skandinavischer Tonkunst unserer Zeit. Die Volkstümlichkeit schwindet auch in Schweden. Deutsche Einflüsse streiten sich in diesem Reich und seiner, die gleiche Zentralisation der Kunst in ihr, wie Paris in Frankreich proklamierenden Hauptstadt Stockholm mit französischen. Die deutschen sind geteilt. Hier die neudeutschen mit Wagner und Liszt: dort die Brahmsischen, während die der deutschen Moderne — Richard Strauß, Reger — sich naturgemäß fast ausschließlich in der Symphonik und Kammermusik zeigten. In keinem skandinavischen Kronland hat aber gerade Brahms so tiefe Spuren hinterlassen, wie in Schweden. Das liegt vielleicht im Volkscharakter begründet; das mag aber — suchen wir nur erst einmal nach einer natürlicheren Erklärung — am ungezwungensten aus dem meist in Deutschland verbrachten Werdegang fast aller schwedischen Komponisten zu erklären und, zu nicht geringem Teil, auch ein praktisches Verdienst des bedeutenden Brahms-Spielers Stenhammar sein. Eine wirkliche „Moderne“ — ich denke da an Debussy, Ravel, Albéniz, Scott, Schönberg, Skriabin, Szymanowski, Bartók — kennt die Klaviermusik in Skandinavien, und so auch in Schweden, nicht.

Wie kein größerer und führender Geist unter den jüngeren und jungen Schweden, so ist auch kein echter „Moderner“ unter ihnen. Wohl aber ihr modernster, ein eigenwilliger, im Klavierklang herber und bizarrer Künstler, der das Profil einer markanten und scharf reflektierenden Persönlichkeit trägt: Lennart Lundberg. Er ist Schwedens Carl Nielsen des Klaviers. Ein Melancholiker, auf den das Wort tungsint — schwermütig, schwerblütig, ernst, gedankentief — paßt. Ohne viel Freude versenkt man sich anfangs in seine Klaviermusik, Charakterstücke einzeln und in Zyklen, denn trostlos grau in grau, pessimistisch und abweisend in Klang scheint sie sich ihrer selbst zu wehren. Man erkennt den eigenwilligen Komponisten, dem kein Allgemeinplatz, ja keine einzige stehende technische Formel, keine traditionelle Beugung oder Linie der spröden Melodie unterläuft. Man liest schon aus der Widmung seines Scherzo an Louis Diémer, mehr noch aus der ganzen, trotz aller Schroffheiten durchsichtigen Art seines Klaviersatzes und seiner oft ungemein kühnen und charakteristischen Harmonik französische Sympathien und Einflüsse heraus. Aber man empfindet wenig Licht und viel Schatten.

Bis man an die Fünf Marinen gerät. Die Erinnerung fliegt zu des amerikanischen Naturromantiker Mac Dowell's herrlichen Seebildern. Wie

anders schauen diese schwedischen uns an! Poco andante — molto moderato e tranquillo — Lento — Andante sostenuto; f-, es-, h- und wieder es-moll, und nur ein einziges Allegro brioso im glänzenden Es-dur. Man sieht: Lundberg malt schwedische Marinen. Nicht der brausende Atlantic Mac Dowell's begeistert ihn zu stürmischen Hymnen, sondern die halb idyllische, halb gespenstische und lastende Ruhe der schwedischen „Inlandsee“, der draußen fern an granitene, von armen Fichten bestandene und zuweilen mit roten Blockhütten der Fischer besetzte Schärenriffe donnernden, hier drinnen aber in gedämpftem Sonnenlicht matt leuchtenden Ostsee inspiriert ihn. Pan schläft. Überall lauert in tiefer Ruhe der Dämon. Das träumerische Bild in h-moll überflutet gegen den Schluß eine gewaltig und schnell anwachsende Brandungswelle; das herrliche es-moll Bild brütender Mittagsstille mit den eintönig als Grundrythmus festgehaltenen Triolen läßt das Meer in langen und tiefen, doch gelegentlich furchtbar anschwellenden und geheimnisvoll ins Wesenlose sich verlierenden Atemzügen ruhen, die fast unheimlicher wirken, wie aller laute Aufruhr. Vom Sommer ist wenig darin in diesem Heft, desto mehr vom eigenen Stimmungszauber des schwedischen Herbstes, von Vergänglichkeit in Natur- und Menschenleben. Es sind Klavierstücke, die in ihrer malerischen und charakteristischen Richtung von der Impression trotz ihrer gebundenen Formen nicht mehr sehr weit entfernt sind. Sie stellen Lundberg an die Seite der schwedischen symphonischen Moderne: Nathanael Berg, Ture Rangström und Kurt Atterberg.

Wir haben noch einen zweiten Klavierpoeten der schwedischen Schärenwelt: Hugo Alfvén, den Symphoniker und Chormeister der Orfei drängar, des Upsalenser Studentengesangsvereins, und seine drei Schärenbilder (Skärگاardsbilleder) op. 17. Lassen wir ihn erzählen: Da draußen in den Schären habe ich meine Symphonien geschrieben. Meine besten Gedanken kamen während nächtlicher, stürmischer Segelfahrten, und besonders die wilden Herbstes waren meine herrlichsten Schaffenszeiten. Nie sind die Dickichte schwärzer, nie ist ein Sturm wilder, nie ruft ein klarer, sonniger Nachmittag eine ergreifendere Stimmung hervor, als während dieser Jahreszeit.

So fügt Alfvén zu Lundbergs stillen Herbstes die wilden, zum Tag die Nacht. Nacht, das zweite, in greifbarer Deutlichkeit die stoßweisen Wind- und Regenschauer, die schreckhaften Windstillen und die aufbäumenden Brandungswellen malende Schärenbild (cis-moll) einer stürmischen nordischen Herbstnacht, ist ihr Muster. Und auch das dritte, der breit ausladende und wogende Wellengesang, ist dem Herbst erwachsen. Das übrige von Alfvén beschränkt sich auf ein paar Märsche und ein Menuett. Aber es ist groß und kraftvoll gewachsen, herb, von frischem nordischen Kolorit. Es zeigt einen bedeutenden Könnner und vornehmen Eklektiker,

der neben dem tief über ihm schattenden Brahms auch die französische und deutsche programmatische Musik eines Berlioz, Liszt und Richard Strauß breit auf sich wirken ließ. Mit ihm geben uns ein paar Jüngere und Junge das Geleit aus Schweden.

Es sind Gustav Hägg, der Bruder des Miniaturisten, Josef Eriksson und Adolph Wiklund. Hägg und Eriksson gehören nicht nur als Organisten, sondern auch stilistisch zusammen. Hägg schrieb eine imponierende d-moll Sonate und Zyklen mit Charakterstücken, unter denen wir die Sommergedanken und Stimmungen nicht vergessen dürfen. Er ist wohl Schwedens feinsten Harmoniker, glühendster Kolorist und gleich Eriksson nicht Brahms, sondern fast ausschließlich Wagner und Liszt ergeben. Seine größeren Sachen zerflattern etwas in die Breite; sie halten sich etwa im gleichen Rahmen einer sehr dekorativen, farbenreichen und schwungvollen Wagner-Nachfolge, wie die deutsche Klaviermusik des früheren Leipziger Thomasorganisten Karl Piutti.

Eriksson ähnelt ihm als kühner und interessanter Harmoniker. Aber in ihm ist tragischer, leidenschaftlicher und düsterer Geist, und das modernste Frankreich, die modernsten Ganztongreuel sind für eine Impression wie die Stimmung aus der Wildnis (Lyrische Phantasien) deutliches Vorbild. Seine Charakterstücke entsprechen wirklich einmal diesem reichlich in Verruf gekommenen Wort: es sind Bekenntnisse eines scharf geprägten und männlichen Charakters, der um des Lebens Not und Leid Bescheid weiß und dort das Beste gibt, wo er den symphonischen Trauermarsch um des feinen Lyriker Fröding's Tod in ein wuchtiges tragisches Gedicht von barbarischen harmonischen Schönheiten und verquälten Nachtgedanken spannt.

Wiklund setzt die Brahmsische Linie Stenhammar-Alfvén fort. Eine ernste kammermusikalische Natur wie Stenhammar, gibt er im a-moll Klavierkonzert und in den drei Stücken op. 3 einen guten Begriff seiner Art: anmutige, nordisch gefärbte und männlich empfundene, aber etwas breite und unkonzentrierte Lyrik im weit und fein auseinandergelegten Brahmsischen Klavierfiligran.

Norwegen

Die Lyriker

Norwegens Lyriker sind tot. Es sind zwei Generationen. Die erste um den mädchenhaft zarten und blassen Pastell- und Aquarellmaler am Klavier Halfdan Kjerulf, die zweite um des Nordens feinsten Romantiker, um Norwegens größten Komponisten Edvard Grieg geschart. Kjerulf's zeichnerisch so unendlich feine Art ist zum Teil in Grieg's kräftigere und

nordischere Zyklen zahlreicher lyrischer Stücke — jenes Testament norwegischer Klaviermusik —, zum Teil in der zartsinnigen Agathe Backer-Grøndahls romantische Miniaturen geströmt. Heute ist diese Art, dieser Ton tot und durch Sindings und seiner Jünger robuste Geste übertönt.

Es sind feine Talente unter jenen älteren und neueren Romantikern. Man kennt Grieg nicht, wenn man nicht sieht, wie in seines jung in Berlin verstorbenen Freundes Richard Nordraaks trüben und trotz allen Chopin's durchaus zeichnerischen Tanzidyllen (z. B. der Valse-Caprice in h-moll), wie in den nordischen Schlachtenbildern (Vor der Schlacht) und Märschen des sonst Schumann und Chopin in Liebe anhängenden bedeutendsten norwegischen Klaviervirtuosen Edmund Neupert plötzlich stahlharter norwegischer Eigenton durchbricht.

Man kann Kjerulf nicht recht würdigen, wenn man vom gleichzeitigen hausbackenen Philisterium der Udbye und Conradi nichts weiß und nicht sieht, wie diese anfänglich an das deutsche Biedermeier anknüpfende bürgerliche Romantik in der norwegischen Klaviermusik in der nächsten Generation sich mit Mendelssohn und Reinecke eint. So in den Charakterstücken Winter-Hjelm's, Catharinus Elling's, Per Winge's, Cappelen's und Johannes Haarklou's. Winter-Hjelm ist ein Freund zarter Waldszenen und hat in dem poesievollen Stück „An Hans Gude“ mit seiner entzückenden Zusammenführung der beiden Themen und dem frommen Kirchenschluß am kräftigsten norwegisch gesprochen. Haarklou ist ein Meister herber, gelehrt kontrapunktierter Bauernidyllen. Nur selten, wie bei dem leidenschaftlichen Elegiker Iver Holter, nimmt diese Romantik die dunkle und nordisch vertiefte Tönung Schumannscher Novelletten und Nachtstücke an. Im ganzen ist es das lyrische Stück Kjerulf's und Grieg's, nur Mendelssohnisch eingedeutschter und bürgerlicher. An den Klaviersatz darf man höhere oder gar pianistische Ansprüche nicht machen. Einzig die Backer-Grøndahl, der weibliche Grieg, verstand es, neben der lyrischen Miniatur auch eine wirkungsvolle Konzertetüde zu schreiben.

Viele dieser tüchtigen Künstler und kleinen Romantiker leben noch heute. Aber die auch oder grade im Kleinen großen Romantiker sind bereits fast tot. Vergessen ist Kjerulf, halb vergessen Grieg. Und vor ihnen verschwinden all diese Kleinmeister, wie die Schar der norwegischen Romanziere und Novellisten vor Björnson und Ibsen.

Die Epiker

Auch der erste norwegische Epiker des Klaviers, Sigurd Lie, ist tot. Er starb wie Nordraak in jungen Jahren, und nur ein Hauptwerk, die Jahrzeitbilder, kündet uns, daß er von der norwegischen Romantik zur Neuromantik, von Svendsen und Grieg zu Sinding, vermittelte. Grieg

schlug nur in seinen größeren Werken, am schönsten in den beiden Variationen, den Ton der Ballade, des Epos in volkstümlicher Fassung an, der, wie dem Niederdeutschen, so grade dem Nordländer so eigen zu Gebote steht. Lie mischt ihn mit altnorwegischen und Wagnerschen Elementen. Jene treten in altertümlichen Kirchenton-Harmonisierungen des tief empfundenen und zu Anfang melodisch an den langsamen Satz von Brahms' B-dur Klavierkonzert anklingenden Weihnachtschors der unter dem Druck tiefster Schwermut lastenden Herbststimmungen mit ihrer unheimlich in Synkopen klopfenden Begleitung zutage. Diese in den jubelnden Rheingold-Wasserfiguren und dem Frühlingsrauschen der Sommererinnerungen, den wuchtigen $12/8$ -Sturm- und Walkürenrhythmen der Herbststimmung. Die letzte Nummer aber, der Frühlingsjubel, führt in Stil und Satz gradeswegs auf den größten und modernen Epiker norwegischer Klaviermusik, Christian Sinding.

Zum Epos tritt in den zahllosen Klavierstücken dieses allzu Fruchtbaren das Pathos, der dionysische Schwung, der feierliche Hymnenton. Sinding's Kunst ist im Gegensatz zu der lyrischen eines Kjerulf oder Grieg ausgesprochen heroisch, männlich, knorrig, trotzig und herbe. Damit ist das Robuste, Derbe und Kerngesunde, das Kennzeichen des echten Norwegers, vermacht. Aber, wie wunderbar und erfrischend wirkt es in unserer Zeit intellektueller Hochkultur! Sinding vertritt in einer Zeit grauer Reflexion und ungesunder Lebensverwirrung das reflexionslose, spontane Musizieren, die jubelnde Lebensbejahung. Über diesen Standpunkt des echten großen Musikanten ist er nie hinausgekommen. Daher denn sein Mangel an Selbstkritik, daher die Gleichförmigkeit seines Klaviersatzes, das Unbehauene und Skizzenhafte vieler Klaviersachen. Daher die häufigen gewaltsamen und unorganischen Modulationen, die bei äußerer effektvoller Wirkung und glänzender, wirkungssicherer Schreibweise gleich weit von Grieg's intimer lyrischer Poesie, wie von Svendsen's stählerner Naturfrische abbiegen. An Leuchtkraft der Farben, an Aufschwung, äußerem Glanz und kräftiger Gesundheit sind sie vielfach wahre Prachtstücke, nur erwärmen sie nicht jeden, da ihnen das lyrische Element als notwendig geforderter Gegensatz der im Allegro oder Presto vorwärtsstürmenden oder im Allegretto derb und bestimmt ausschreitenden Thematik so gänzlich fehlt. Technisch ist's immer dasselbe Modell: klingende farbenprächtige Brillanz, wuchtige und massive Akkordik oder scharf herausgehobene Melodik in der Rechten, brausende Arpeggienwogen in der Linken; in diesem Sinn ist der Meister des weltbekannten Frühlingsrauschens sich gleich geblieben bis zum heutigen Tag. Nur sind die modernen Elemente mittlerweile auch in seine Klaviermusik gedrungen; zu Schumann und Brahms ist Wagner, Liszt und der italienische Verismo getreten. Es wetterte und blitzte in Frühlings- und Herbstwettern von je bei Sinding. Früher in Schumannsche

Nachthimmel hinein, jetzt mit Walkürenrossen und Wotansspeeren. Es war immer viel große Gebärde, viel Grille und Unmut bei ihm. Früher in Schumannschem Aufschwung, in Brahmscher Eigenwilligkeit, Kapricengeist und abweisender Härte, jetzt mit der pompösen Geste Liszts. Weiter hat sich Sinding nicht modernisiert. Und das ist gut so. Denn seine großzügige, wuchtige und leidenschaftliche Art, die er selbst Walzern und Tanzformen im alten Stil aufdrückt (spiel' einmal die andere Grieg'sche Holberg-Suite von Sinding op. 3!), verträgt sich weder mit jüngstdeutscher, noch mit jüngstfranzösischer Raffinesse. Sie ist dazu — zu gesund.

In Sinding erneut sich das Bild der alten nordischen Barden. Dazu stimmt der rauschende Harfenton seiner Klavierarpeggien, dazu das kühn und oft bis zur vollen Skizzenhaftigkeit flüchtig hingeworfene Fresko seiner Themen und Perioden. In diesen Themen ist er meist keineswegs so bodenständig norwegisch wie Grieg. Aber er ist ebenso norwegisch, ja, vielleicht noch norwegischer in seinem wikinghaften Kraft- und Tatendrang, in der heroisch-pathetischen Note seiner Kunst, die der Klaviermusik wenigstens in den grandiosen es-moll Variationen für zwei Klaviere, in den Suiten und in den Zyklen mit Charakterstücken unvergängliche Schätze geschenkt hat.

Unter seinem und, leider erst in zweiter Linie, unter Grieg's Bann steht die Kunst der Jüngeren. Von ihnen zeigt Eyvind Alnaes nicht nur im Symphonischen Marsch für zwei Klaviere, sondern grade auch in der Hymne aus op. 13 und anderen Charakterstücken echtste Sinding'sche Schule. Das alles ist ganz der hinreißende Bardenschwung, der glänzende Pomp, die Großzügigkeit und eherne Wucht, das impulsive und große Empfinden Sinding'schen Stils, der hier freilich noch weniger wie bei dem Meister selbst von der Klippe der Gewöhnlichkeit und robusten Derbheit sich immer genugsam entfernt hält und in der thematisch-motivischen Durcharbeitung sich's vielfach allzu leicht macht.

Sinding mit Xaver Scharwenka, seinem Lehrer, mit Liszt, Chopin, Tschaikowsky und der starken virtuoson Ader Neupert's versetzt, das etwa wäre die Signatur der großflächigen und kraftstrotzenden Virtuosenmusik Halfdan Cleve's. Seine Konzerte haben den frühen Tod fast aller modernen Klavierkonzerte bereits geteilt. Unter den Sammlungen mit Charakterstücken wird man viel Hübsches in elegischen Stimmungen und immer Klangvolles finden. Aber diese Musik geht nirgends in die Tiefe; sie ist eklektisch in der Erfindung, skizzenhaft in der Ausführung und überall von den Bleigewichten eines dicken oder etüdenhaften virtuoson Satzes mit massigem Oktav- und Akkordgeschütz beschwert. Wie Paul Juon ist auch Cleve ein Beispiel für die traurige Tatsache, wie rasch Berlin ein dem Heimatboden erwachsenes Talent aufsaugt und nivelliert.

Das Miniatur

Der dem Robusten, Gesundheitstrotzenden und Großzügigen zugeneigte Norweger ist nicht der Mann des Miniatur und nicht der Löwe des Salonparketts. „Richtige“ Salonkomponisten wird man daher in Norwegen kaum finden. Nur einer schlägt zumeist vollbewußt einen glücklicherweise völlig unparfümierten, kraftvollen, ja, derben Salonton an: der abermals früh, bereits als Student verstorbene Per Lasson. Sein durch die skandinavische Welt gezogenes „Crescendo“ mit dem unwiderstehlichen Elementarmittel einer stetigen Steigerung gibt ein gutes Beispiel für seine Art ab. Sie ist nicht fein und kompositionstechnisch unfertig, doch sie hat bei aller Gewöhnlichkeit einen unverkennbaren inneren Schwung und einen Zug ins Große und Einfach-Unbehauene, der wie nichts anderes den klaffenden Unterschied zwischen norwegischer und kontinentaler Salonmusik beleuchtet.

Nur zwei ältere haben im lyrischen, in erster Linie für den Salon geeigneten Stück ähnliche Ehren errungen. In Kjerulf's Zeit der Chopin-Schüler Thomas Tellefsen und sein kräftig nationalgefärbter Huldredans (Tanz der Wassernymphen), der, nur in viel feinerer Weise wie Lasson's Hauptstück, abermals auf die Elementarwirkung eines langen Crescendo gestellt ist. In späterer Christian Teilman. Wie auch er in kleinen nationalen Tanz- und Marschformen — dem Fjeldslåt, dem Troldslåtten, dem hochzeitlichen Brurmarsch, der a-moll Humoreske — das Beste gibt, so kann er, der solide, aber langweilige und seichte Gavotten, der ein tüchtiges fugiertes Präludium im Bachschen Stil zu schreiben weiß, als Salonkomponist eigentlich nicht angesprochen werden.

Noch langweiliger, dazu trübe, matt in der Erfindung und monoton in der Rhythmik gibt sich in unserer Zeit Johan Backer-Lunde mit Phantasiestücken von lahrer Phantasie, wiederum nur dort etwas interessanter, wo das nationale Gewissen in Volksweisen und Springtänzen leise erwacht. Dagegen darf man auf das feine Mendelssohnische Talent Einar Mellings, der von seinem Lehrer Reinecke auch die Liebe zur Kinderwelt erbte, und, in allerletzter Zeit, vielleicht auf das Trygve Torjussen's, den technisch noch unreifen Pastellmaler kleiner norwegischer Bergidyllen und lyrischer Tongedichte Hoffnung setzen. Auch er geht, wie seine nordische Suite zeigt, deren Widmung zugleich eine Widmung an Schumann bedeutet, von deutscher Romantik aus; und das ist recht geeignet, um einmal aus dem reißenden Sinding'schen Fahrwasser in das feinere und klarere Kjerulf's und Grieg's wieder hineinzukommen.

DIE MUSIKANSCHAUUNG KANTS

VON DR. PHIL. ALBERT MAECKLENBURG IN
FORSTHAUSEN W./PR.

In das Wesen der Tonkunst und in das Geheimnis der ihr zugrunde liegenden Gesetze einzudringen, wird immer das Bestreben derjenigen Musiker sein, welche die Musik nicht als ein mehr oder minder zufälliges Erzeugnis menschlicher Geistestätigkeiten, als eine nur für die Fachgilde existierende Erscheinung ansehen, sondern sich die Fundamentierung der Musik in psychologischer, ästhetischer Hinsicht ernstlich anlegen sein lassen, sie in ihrer Bedeutung für die Menschheit, in ihrer Stellung zu dem Ganzen der Kultur, in ihrem Verhältnis zu den übrigen Künsten usw. zu begreifen suchen. Psychologie (Tonpsychologie) und Ästhetik werden immer die Lieblingsnebenfächer der philosophisch gebildeten Köpfe unter den Musikern sein. Seitdem Richard Wagner auf dem Boden der Schopenhauerschen Musikanschauung seine revolutionären Kunstanschauungen in „Religion und Kunst“, in „Beethoven“ vorbrachte, suchten es ihm viele Musiker, ob Gegner oder Anhänger, wenigstens als Musikphilosophen gleich zu tun; seitdem wuchs in Musikerkreisen das Interesse für eine philosophische Erfassung der Tonwelt, stieg immer mehr erfreulicherweise das Verständnis für musik-ästhetische Fragen. Und als Eduard Hanslick als einer der erfolgreichsten Musikästhetiker seine Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ 1854 erscheinen ließ, wurde der philosophische Sinn der musikalischen Welt aufs neue belebt; ja, es wurde eine Überbrückung der zwischen der spekulativen „Musikästhetik“ und der „Musikerästhetik“ gähnenden Kluft insofern angebahnt, als erstere von ihrer Einspinnung in allzu entlegene, einseitige, aller spezifisch-musikalischen Beziehung bare, rein-philosophische Hirngespinnste hie und da abkam und mehr Fühlung mit dem musikalischen Leben und seinen realen Kunstrichtungen und Intentionen gewann und letztere es einsehen lernte, daß seit dem Auftreten eines Hanslick als Musikkritiker sich auch die durchschnittliche Musikkritik höhere Ziele stecken müsse als banale, aller philosophischen Begründung entbehrende Phrasen vorzubringen, wenn sie ernst genommen werden wollte. Zum mindesten strebt heute der gebildete Fachmusiker und nicht nur der Musikkritiker danach, sich eine allgemeine Kenntnis der hauptsächlichsten ästhetischen Probleme, der Hauptrichtungen der Musikästhetik, ihrer geschichtlichen Entwicklung den Grundzügen nach anzueignen, um ein eingehendes Verständnis für die Prinzipien seiner Kunst und alle damit organisch zusammenhängenden Fragen zu erreichen, deren Lösung auf die praktische Betätigung der musikalischen Kunst nicht ohne Einfluß ist.

Die Musikästhetik ist ein Ausschnitt aus der allgemeinen Ästhetik.

Die leitenden Grundgedanken, die bei den eigentlichen Philosophen letztere bestimmen, sind auch für die Musikästhetik die konstituierenden Faktoren, um so mehr, je konsequenter das Gedankengefüge des Philosophen ist. Auch bei den speziellen Musikästhetikern, die ein System einer allgemeinen Ästhetik nicht ediert haben, basiert die Musikanschauung immer auf allgemeinen Anschauungen über die Natur des Schönen, mögen sie auch, was diese anbetrifft, nicht originell sein, sondern sich hierin auf einen epochemachenden Philosophen und seine Schule stützen.

Als der Begründer aller modernen Ästhetik wird mit Recht Kant angesehen, denn er hat zuerst die Ästhetik durch die Abgrenzung ihres Gegenstandes (des Schönen, Erhabenen usw.) gegen die verwandten Werte des Guten, des Nützlichen, des Vollkommenen zur Rangstufe einer Wissenschaft erhoben. Man versteht nicht den Aufbau, die vorwaltenden Probleme der allgemeinen, sowie der Musik-Ästhetik, wenn man nicht die sie durchziehenden extremen Richtungen auseinanderzuhalten weiß: die Formal-Ästhetik und die Inhalts-Ästhetik. Während erstere die Ansicht vertritt, daß nicht der Inhalt, sondern die Form das Wesentliche an dem schönen Gegenstande sei, basieren die ästhetischen Realisten (= Idealisten) z. B. Schelling, Hegel, Schopenhauer ihre Kunstanschauung darauf, daß im Inhalt, in der dargestellten Idee, in der Objektivation des realen Gefühlskomplexes das hervortrete, worauf die Schönheit der Erscheinung beruhe. Es ist nun nicht uninteressant, zu sehen, wie diese beiden Richtungen, die in der modernen Musik-Ästhetik sich oft schroff und unversöhnlich gegenüberstehen, bei Kant nur in embryonaler Weise vorgebildet liegen. Sie treten hier nebeneinander auf, ohne daß der leiseste Versuch einer Vermittlung gemacht wird. Sie sind als Gegensätze noch nicht hervorgetreten, sondern sie schlummern als keimartige Ansätze friedlich nebeneinander, so daß es den Anschein erweckt, als ob Kant noch nicht eine klare Vorstellung von der prinzipiellen Gegensätzlichkeit dieser beiden Richtlinien gehabt habe. Der erste Eindruck, den Kants in der „Kritik der Urteilskraft“ von 1790 und in der (von ihm nicht edierten) Anthropologie von 1798 niedergelegte Ansichten über die Musik machen, ist der, daß wir ihnen mit Kuno Fischer die unverkennbaren Merkmale einer in ästhetischer Beziehung „noch unfertigen Entwicklungszeit“ vindizieren müssen. Zudem machen sie — bei oberflächlicher Betrachtung — in ihrer mosaikartigen Zusammenstellung der einander widersprechendsten ästhetischen Momente, deren logische Aussöhnung nicht einmal angestrebt zu werden scheint, den Eindruck des Mangels der Einheitlichkeit. Wie später gezeigt werden wird, ist aber dieser Kant von den verschiedensten Seiten, z. B. von Paul Moos, gemachte Vorwurf der Vermischung der heterogensten musik-ästhetischen Standpunkte zum Teil ungerechtfertigt. Um ein klares Bild der Kantschen Musik-Ästhetik zu zeichnen, will ich „von unten auf“ mit kurzer Schilderung

ihrer „sensualistischen“ Seite beginnen, insofern als Kant der körperlichen Wirkung der Musik, als ob diese ihren Hauptzweck bedeute, einen verhältnismäßig breiten Raum widmet. — Im § 54 der „Kritik der Urteilskraft“ (S. 203, 204, 205, Reclamsche Ausgabe) wird die Musik als ein vergnügliches Tonspiel gefaßt. Zuerst hebt Kant den wesentlichen Unterschied hervor, der zwischen dem „was in der Beurteilung gefällt“ und dem, was „vergnügt“, d. h. „was in der Empfindung gefällt“, besteht. Während das intellektuelle und praktische Wohlgefallen resp. Mißfallen auf Billigung oder Mißbilligung hinausläuft, die ohne wesentliche Anteilnahme der Vernunft nicht zustande kommen kann, spielt das Vernunftmoment in die Sphäre des „Vergnügens“, das Epikur — nach Kants Auffassung mit Recht — für bloß körperliche Empfindung ausgab, nicht hinein. Vergnügen wird nun als wechselndes freies Spiel der Empfindungen definiert und beruht auf der Förderung, die dem Gefühl der körperlichen Gesundheit zugute kommt. Die Musik im Sinne des vergnüglichen Tonspiels¹⁾ wird sogar in einer Weise, die von manchen Gegnern Kants, z. B. von Herder in seiner „Kalligone“ als Blasphemie empfunden wird, mit dem Glücksspiel und Gedankenspiel auf gleiche Stufe gestellt. Entspringt das Vergnügen bei ersterem aus leidenschaftlichem Interesse, bei letzterem aus dem eine Belebung des Gemüts herbeiführenden Wechsel der Vorstellungen, resultiert es in der Musik aus dem Wechsel der Empfindungen, wobei jede bestimmte Verstandesvorstellung ausgeschlossen ist, wenngleich auch für die Erregung ästhetischer (unbestimmter) Ideen durch die Tonempfindung Raum gelassen wird — im Gegensatz zu den bildenden Künsten, auf deren Gebiet umgekehrt der Übergang „von bestimmten Ideen“ zu Empfindungen (von bleibendem Eindruck) sich vollzieht. Wenn beim delectierenden Tonspiel die Erregung von Ideen des Gemüts sich herschreibt, handelt es sich doch immer um eine körperliche, physiologische Wirkung, um eine „Motion, die das ganze Lebensgeschäft im Körper“ befördert, um eine dem Spiel der Empfindungen korrespondierende Bewegung der „Eingeweide und des Zwerchfells“. Auch wenn das Tonspiel eine Erregung ästhetischer Ideen zum Gefolge hat,

¹⁾ Phantasieen ohne Thema sind für Kant nichtssagende Spielereien. Für die Instrumentalmusik eines Mozart, Beethoven hat er kein Verständnis. Die Musik ohne Text stellt er als „freie Schönheit“ in eine Linie mit den Zeichnungen à la grecque, dem Laubwerk auf Papiertapeten! (a. a. O. S. 76, 77). Es ist fraglich, ob die Verbindung der Musik mit der Poesie z. B. in einem Oratorium ersterer neue Schönheitsmomente hinzufüge; sie werde dann noch „künstlicher“, „da sich so mannigfaltige Arten des Wohlgefallens einander durchkreuzen“ (S. 197). Kant stand, da bei geringer spezifisch-musikalischer Begabung ihm auch jegliche musikalische Schulung mangelte, dem innersten Wesen der Musik fremd gegenüber. Er spricht nur als Philosoph, nie als Musiker. Hat an dem schroffen und einseitigen Urteil über die Musik vielleicht seine streng pietistische Erziehung schuld?

bleibt die Wirkung der Musik hierbei nicht stehen, vielmehr geht sie von jenen zurück — „mit vereinter Kraft“ — auf den Körper. In dem Zusammenhang von § 54 wird also ausdrücklich das Stadium, in dem die Herbeiführung ästhetischer Ideen durch das Spiel der Empfindungen — das Tonspiel — vor sich geht, nur als Medium hingestellt, das in rückwirkender Kraft eine noch intensivere Belebung des körperlichen Gesundheitsgefühls verbürgt.

Wenn man diesen Passus aus dem sonstigen Zusammenhang der „Kritik der Urteilskraft“ löst, wird man sich nicht genug darüber wundern können, wie Kant in eine so grob sensualistische, materialistische Auffassung von der Tonkunst hat verfallen können. Man wird geneigt sein, diese krasse, derbe, aller ätherischen Nüancen entbehrende Auffassung der seraphischen Tonkunst als ein bedauerliches Zurücksinken in den Sensualismus eines Burke anzusehen, den Kant doch sonst scharf bekämpft hat. Ja, man wird vielleicht mit gewisser Genugtuung auf die Empörung Herders hinblicken, der dieser in seiner „Kalligone“ über diese „niedrige“ Musikauffassung Ausdruck gibt. Doch, in wie überaus poetischen, von hoher Begeisterung getragenen Worten Herder auch über die Gewalt der Musik philosophieren mag, wie erhaben er sich über die seiner Meinung nach nüchterne und trockene Musikauffassung Kants dünkt, läßt es sich nicht leugnen, daß Herder, obwohl Gegner Kants, doch in der ästhetischen Würdigung der Wirkung der Musik viele pathologische Elemente aufweist, er sich also in der Sache selbst trotz Verschiedenheit der Ausdrucksweise und des Standpunkts von Kant herzlich wenig unterscheidet. Besonders da, wo Herder das Erhabene in der Musik untersucht, tritt ihre sensualistische Einordnung in das Pathologische augenfällig hervor, so daß der in diesem Punkt angebliche Dissensus von Kant völlig in sich zusammenfällt. Was Burke als Schmerz beim Anblick des Erhabenen geschildert hatte, das hatte Herder als „Anstrengung“, als „Anstreben“, als „Spannung“, als „Auflösung der Spannung“, als „Übergang zu anderen Empfindungen“ hingestellt. „Über der Schöpfung schwebend, glauben wir all' ihre Harmonieen im Zusammenklang zu empfinden. Wie verschweben uns dann Bilder und Formen!“ (d. h. über diesen Empfindungen).

Wie Herder, so dachten aber auch viele andere Zeitgenossen Kants. Man wird im Zweifel sein, ob die Frage nach der pathologischen Wirkung der Musik überhaupt ein Objekt der Musik-Ästhetik sein darf. Heute, wo man über den physischen Einfluß der Töne auf das gesamte Nervensystem hinwegsieht, mag eine ästhetisch-theoretische Begründung dieser Erscheinungen sich erübrigen; damals aber mußte sich die Ästhetik, wenn auch nur anhangsweise, damit beschäftigen, weil die sensualistisch-pathologische Auffassung und Aufnahme der Musik durchaus zeitgemäß war und zu den ständigen Begleiterscheinungen des damaligen Musikgenusses gehörte.

Goethe persifliert den hervorstechenden Zug der ultrasensitiven Reizbarkeit der Zeit um 1780 im „Triumph der Empfindsamkeit“; die Rührseligkeit der in Tränen einer krankhaften Sentimentalität schwimmenden Wertherperiode ist sprichwörtlich geworden; aber selbst noch der alternde Goethe läßt am Schluß der Wanderjahre in der „Novelle“ in einer lieblichen Szene, über der der Duft zartester Poesie schwebt, durch ein flötenspielendes Kind das robuste Nervensystem, das wilde Temperament eines Löwen beruhigt werden, so daß er sich „ganz knapp an das Kind hinlegte“, „verklärt“ und bezaubert durch die „beschwichtigende“ Melodie des Kindes:

„Aus den Gruben, hier im Graben hör' ich des Propheten Sang, Engel schweben, ihn zu laben, wäre da dem Guten bang? Löw' und Löwin hin und wieder, schmiegen sich an ihn heran, ja, die sanften, frommen Lieder haben's ihnen angetan.“

Ohne der urgewaltigen Originalität des Erkenntnistheoretikers Kant zu nahe treten zu wollen, können wir es uns nicht verhehlen, daß er als Musik-Ästhetiker fast wider Willen zum Sprachrohr jener zahlreichen Stimmen seiner Zeit¹⁾ geworden ist, die in weitverzweigter Literatur besonders der pathologischen Wertung der Musik das Wort redeten und sie sogar als körperliches und seelisches Radikalheilmittel hinstellten.

Für die Abfassung des § 54 ist — so kann man mit höchster Wahrscheinlichkeit annehmen (vgl. den Aufsatz von Schering in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“, Heft 6, 1910) — die psychologische Abhandlung von F. F. Kausch über den Einfluß der Töne auf Körper und Seele (1782) von mitbestimmendem Einfluß gewesen, und hier lesen wir S. 46 und S. 47: Die Tonkunst setze auf zwei Wegen

„die fröhlichen (!) Fibern unseres Herzens in Bewegung 1. durch ihren sinnlichen Reiz aufs Ohr, 2. durch ihre ästhetische Kraft auf unsere Seele.“ „Ästhetik (im Sinne von körperlicher Empfindung) ist es, worauf die Zauberkraft der melodischen Grazie, deren harmonische Kehle Herzen schmilzt und Menschen versteinert, deren Szepter die Menschheit wie das Tiergeschlecht huldigt, den größten Teil jener Macht gründet, womit sie uns bestrickt.“

Auf der Palette seiner ästhetischen Betrachtung hat Kant nun aber noch andere Farben, die, von ihm auf den pathologischen Hintergrund aufgetragen, dem Bilde seiner Musikästhetik die Nuancen verleiht, die es als die keimhaltige, ansatzreiche Grundlage für spätere formalistische Ausgestaltungen in den Systemen von Hanslick, Hostinsky, Zimmermann, Fechner, Siebeck, Lazarus usw. erscheinen lassen.

Wir wollen kurz dem formalistischen Element bei Kant nähertreten. Kant ist im Zweifel darüber, ob den Tönen und Farben — die Parallele

¹⁾ Vgl. Sulzer: Theorie der schönen Künste, S. 433: „Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven und dem schnellen Lauf des Geblüts herkommt; daß die Musik wirklich auf beide wirke, kann nicht geleugnet werden.“ Sulzer beruft sich, um die pathologische Wirkung der Musik festzustellen, auf Bartolini: Von den Flöten der Alten, auf Orpheus S. 433.

zwischen Tonkunst und Malerei ist in diesem Gedankenkonnex durchgehend — an und für sich „Schönheit“ zukomme, ob man sie an und für sich als ein „schönes Spiel von Empfindungen“ ansehen könne, wobei wie von selbst die ästhetische Beurteilung sich einstelle, um über ihr Wohlgefallen an der Form zu reflektieren, — oder ob Farbe und Ton an und für sich nur „angenehme Empfindungen“ seien, die für eine ästhetische Wertung nicht in Betracht kommen (a. a. O. S. 195). Es bleibe unentschieden, ob die mit den verschiedenen Graden der Töne (Luftschwingungen) verbundene Empfindung in der Organisation des äußeren Sinnes oder in der „Reflexion“ begründet sei. Dem Schönen als Objekt korrespondiert immer das im Gefühlsvermögen wurzelnde Geschmacksurteil a priori, d. h. ohne empirische Zutaten, das allgemein gültig ist, d. h. das jedermann „von vornherein angesonnen“ werden darf, das von Reiz und Rührung und besonderen Begriffen (S. 63) unabhängig ist (§ 14). Wo letzteres nicht auftritt, kann das Objekt, worauf sich das Geschmacksurteil bezieht, als Schönes nicht gewertet werden, höchstens als Angenehmes, das als nur subjektiv Empfundenes eine allgemeine, objektive Gültigkeit nicht beanspruchen darf.¹⁾ Für die Wertung des Spiels der Töne als einer Annehmlichkeitserscheinung,²⁾ nicht als eines Phänomens „der Schönheit“, spreche der Umstand, daß die Wirkung der Luftschwingungen auf unsere Sinnesorgane (die „elastischen Teile“ des Ohrs) nur Empfindungen herbeiführe, die irgendeines noch so minimalen Reflexionsmomentes entbehren, daß die diese Schwingungen regulierende Proportion der Zeiteinteilung keineswegs bemerkt oder beurteilt werden kann, da die Schnelligkeit der „Luftbeugungen“ unser Reflexionsvermögen in seinem Bestreben, dieselben im Augenblick der Wahrnehmung instinktiv auf der Beurteilung dienende arithmetische Formeln zu bringen, bei weitem übersteigt.

Was andererseits aber uns veranlassen möchte, die Tonempfindungen nicht als bloßen vorüberziehenden Sinneneindruck, sondern als die Wirkung einer „Beurteilung der Form im Spiel vieler Empfindungen“ anzusehen und

¹⁾ Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt, und das Geschmacksurteil hat nichts als die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes (oder der Vorstellungsart desselben) zum Grunde. S. 65.

²⁾ Kant steht unter seinen Zeitgenossen mit der Unterscheidung zwischen Musik als bloßem Sinnenspiel und zwischen Musik als einer zu ästhetischen Ideen hinleitenden „schönen“ Kunst nicht allein. Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, 214: „Das Tiefere“ ist darein zu setzen, daß der Komponist dem Ausdruck eines freilich unbestimmteren Inhalts und der musikalischen Struktur die gleiche Aufmerksamkeit widmet. Auch Batteux will in seiner Musik-Ästhetik die Musik nicht auf dem Standpunkt eines bloßen Sinnenspiels stehen lassen. Er zeigt sogar schon eine entschiedene Neigung zur „Inhalts-Ästhetik“, wenn er sagt: „Die Töne müssen eine künstliche Abschilderung menschlicher Leidenschaften sein“. Vgl. Marpurgs krit. Beiträge V, 27.

für die Wertung des Tonspiels als eines „schönen“, der ästhetischen Beurteilung unterliegenden Objekts eine Lanze zu brechen, ist das Mathematische, das in objektiv-prinzipieller Weise über die „Proportion der Schwingungen in der Musik“ Rechenschaft ablegt. Kant stützt ferner diese Schönheitstheorie durch den aus der Empirie genommenen Hinweis, daß es Individuen gibt, die bei dem schärfsten Gehör (Empfindungsvermögen im physischen Sinn) Töne nicht unterscheiden können (d. h. unmusikalisch sind), und daß diejenigen, die sich dieses Unterscheidungsvermögens erfreuen, „bei den verschiedenen Anspannungen auf der Tonleiter eine Veränderung der Qualität, also nicht bloß des Grades der Empfindung, wahrnehmen, wie denn auch die Zahl derselben für die begriffliche Unterscheidung bestimmt ist.“ Natürlich geschieht im Sinne Kants diese Wahrnehmung nicht auf Grund eines rechnerischen Kalküls, sondern instinktiv. Das allgemeine, von jedem Utilitarismus freie, „uninteressierte“ Wohlgefallen, das sich vor dem Forum der „bloßen Reflexion“ als *conditio sine qua non* des Schönheitsanerkennnisses einer musikalischen Komposition darstellt, beruht also auf der „mathematischen Form“, in die Melodie und Harmonie eines Tonstücks eingehen (S. 201), wobei der Begriff der „mathematischen Form“ im weitesten Umfang gefaßt wird: Unter ihr wird das durch arithmetische Bestimmungen darstellbare Schwingungsverhältnis der Töne in ihrer simultanen oder sukzessiven Kombination verstanden, ferner nicht nur die Anlage, der Aufbau, die innere Konstruktion eines Tonstücks, sondern auch die technische Art, in der die Dissonanzen, — die Kontraste in melodischer, harmonischer, rhythmischer, thematischer Hinsicht zur einheitlichen Harmonie eines Ganzen aufgelöst werden, kurz, die „mathematische Form“ umfaßt die Grammatik, Syntax, Logik eines Tonsatzes, die auf analogen Regeln und Gesetzen basiert, wie die formbestimmenden Elemente auf dem Gebiet der Sprache. — Das große, schon von Plato und Aristoteles, von den Künstlern und Theoretikern der Renaissance z. B. von Leonardo da Vinci aufgestellte Schönheitsgesetz: Das Eine in dem Vielen, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, war Kant kein unbekanntes Gesetz. Das Einzelne, aber auch das Sinnliche der Töne geht für Kant, sobald es anfängt, sich in die ästhetische Sphäre zu erheben, als aufgehobenes Moment im großen Organismus des Kunstwerks unter (S. 71). Nicht in der Materie, in dem Empfindungsstoff, nicht in dem Reiz angenehmer Töne sieht Kant die Hauptsache, sondern die Zeichnung, der Aufbau der Komposition, der die Einheit in der Mannigfaltigkeit erkennen läßt, ist das Wesentliche, sobald das, „was durch seine Form gefällt“, nicht, was in der Empfindung vergnügt, „den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht“. So tritt der unmittelbare sinnliche Reiz der Töne in eine untergeordnete, dienende Stellung zur musikalischen Form, so daß er nicht einen „gleichartigen Zusatz zu dem Wohlgefallen an der Form“ bildet

(S. 72), vielmehr wird er das Vehikel, die Form selber „genauer, bestimmter und vollständiger anschaulich“ hervorzuheben und „die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst zu lenken.“ (S. 72.)

Bei dieser Fundamentierung der Tonkunst auf dem Prinzip der „mathematischen Schönheit“, die in Analogie der Reduktion der Schönheit auf mathematisch-proportionale Gesetze in der Architektur, Skulptur geschieht, will unser Philosoph aber nicht stehen bleiben; jedenfalls behauptet er an keiner Stelle, den inneren Schönheitswert der Tonkunst hiermit erschöpft zu haben. Wenn die Formalisten Kant als ihren Vorläufer in dem Sinne reklamieren, daß bei ihm allein eine Basierung seiner musikalisch-künstlerischen Anschauung auf der mathematisch-bestimmten, von aller Gefühlswirkung losgelösten Form vorliege, so sind sie im Irrtum befangen, insofern sie in ihrer Wertschätzung diejenigen Momente übersehen haben, die bei Kant auf eine noch geistigere, höhere Auffassung der Musik schließen lassen. Indem wir diese Momente jetzt aneinanderreihen, wird uns klar, daß die Inhaltsästhetiker ihn mit demselben Recht als ihren Vorgänger in Anspruch nehmen können wie die Formalisten.

In Hinsicht auf die „Bewegung des Gemüts“ weist Kant in § 53 der Musik die nächste Stelle nach der Poesie an, weil „sie sich mit ihr sehr natürlich vereinigen lasse.“ Obwohl die Musik nur durch lauter Empfindungen ohne Begriffe¹⁾ zu uns rede, so gehe doch von ihr eine Wirkung aus, die in mannigfaltigerer Weise das Gemüt ergreife und, obgleich vorübergehend, doch inniger die Seele bewege als die Poesie. Doch trage die in ihrer Unmittelbarkeit und elementaren Macht erfaßte Wirkung der Musik mehr den Stempel des „Genusses“, als daß in ihr ein hervorragendes kulturelles²⁾ Moment liegen könne, wobei sich Kant nicht von dem Gedanken frei machen kann, daß das Wesen der „Kultur“ allein in dem Fortschritt der durch sie herbeigeführten (begrifflichen) Erkenntnis liege. Hier ist der Begriff der Kultur zu eng gefaßt, und es liegt eine grobe Verkennung der Tatsache vor, daß sich gerade die Musik als Kultur-macht ersten Ranges im Leben der Völker und der einzelnen immer bewährt hat und bewähren wird. Freilich teilen wir nicht den beschränkten Standpunkt des Philosophen, der sich im Gebiet des Schönen als unzureichend erweist, daß Kultur nur da erblühe, wo die „Erkenntnis“ gedeiht. Kultur findet sich ebenso da, wo die übrigen Kräfte des menschlichen

¹⁾ Sulzer, auf dem Kant vielfach fußt, behauptet ebenfalls: „Zum Ausdruck der Gedanken und Vorstellungen ist die Sprache erfunden; diese, nicht die Musik, sucht zu unterrichten.“ Sulzer spricht hier den Tönen die Fähigkeit zur direkten Erregung bestimmter Vorstellungen und Begriffe ab. Theorie der schönen Künste III, S. 425.

²⁾ Kant geht so weit, gegen die Musik den Vorwurf der „Aufdringlichkeit“ und eines Mangels an „Urbanität“ zu erheben. Weil sie des wahren Kulturwerts entbehre, spricht er ihr nur „transitorischen“ Eindruck zu (202).

Geistes, Wille (Technik!) und Gefühl (Künstel!) ihre Triumphe feiern. Allerdings will Kant der Musik nicht jeden Kulturwert absprechen. Wenn er auch die Definition von „Kultur“ strikte aufrechterhält, so läßt er doch ein durch die Musik „nebenbei erregtes Gedankenspiel“ zu, das sich aber sofort — weil Kant gegen die in der Ästhetik aufrecht erhaltenen Prinzipien seines Systems nicht verstoßen will — die Restriktion gefallen lassen muß, daß es bloß als Wirkung einer „gleichsam mechanischen Assoziation“ hingestellt wird. Vom Standpunkt der Beurteilung der Vernunft komme der Musik geringerer Wert zu als z. B. der Poesie, weil eben die Musik einen Zuwachs an begrifflicher Erkenntnis nicht verschaffen könne. Wertet Kant die „Musik“ als Genuß (wenn auch von idealer Natur), so kommt er zu dem Schluß, daß ihre mehrmalige Wiederholung (wie bei jedem Genuß) notwendig Überdruß erzeuge, — womit er sich in Widerspruch mit der seit alters her geübten kompositorischen Praxis verwickelt, die z. B. in der Repetition des Themasatzes in der Ober- oder Unterdominante eines der wirksamsten und spannendsten Mittel des kompositorischen Aufbaues sieht, — was alles nicht gerade für die Richtigkeit der Kantschen Prämisse spricht. Indem Kant dazu übergeht, die Frage zu ventilieren, worauf „dieser Reiz“, „diese Bewegung des Gemüts“ beruhe, die sich „allgemein mitteilen lasse“, entschließt er sich, die Musik als „Sprache der Affekte“ zu definieren, womit er, einer weitverbreiteten Ansicht seiner Zeit folgend,¹⁾ auf die „Affektenlehre“ zurückgreift. Insofern bringe die Musik die Grundstimmung des Gefühls und seine besonderen Nuancen zum Ausdruck, als sie den Modulationen der Stimme folge, die den jeweiligen Affekten der Seele korrespondieren. „Jeder Ausdruck der Sprache (S. 200) hat im Zusammenhang einen Ton, der dem

¹⁾ Die Affektenlehre vertrat schon Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“. In der älteren französischen Musik-Ästhetik, wie sie durch den Sensualisten Condillac, Batteux, Rousseau, Diderot usw. vertreten war, wurde besonders die Parallele zwischen der Musik und der Sprache (Poesie) ausgebildet. Sprache und Musik sah Rousseau ihrem Ursprung nach als identisch an. Gesang ist ihm pathetisch gesteigerte Rede. Während bei Nägeli in „Vorlesungen über Musik“ 1826 die Musik den Charakter einer Sprache von Affekten verliert und „der Spieltrieb“ in den Vordergrund gestellt wird, weist Schumann als Ästhetiker der Affektenlehre eine souveräne Stellung an und beansprucht für die musikalische Tätigkeit das gesamte seelische Vermögen (vgl. Kahlert: „Das musikalische Element in der Sprache“, Neue Zeitschrift für Musik, 1837). — Melodische und harmonische Gebilde aus den den Affekten entsprechenden, natürlichen Stimmodulationen allein ableiten zu wollen, ist unmöglich. Man verfällt dabei in Künstelei und outriertes Wesen, und der Phantastik wird Tor und Tür geöffnet! Wenn Kant behauptet, daß der Ausdruck eines Affektes immer den gleichen Affekt im Hörer zur Folge habe (S. 200), so ist dem die durch tausendfältige Erfahrung bestätigte Tatsache entgegenzuhalten, daß eine bestimmte Tonverbindung seelische Schwingungen hervorruft, die verschieden, je nach der Gefühlsrichtung, Temperamentsanlage der Hörer abgetönt sind.

Sinne desselben angemessen ist. Dieser Ton bezeichnet mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden und bringt ihn auch im Hörenden hervor; in diesem wird umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Ton ausgedrückt wird.“ Wenn Kant nun die Musik als „Sprache der Affekte“ zur Trägerin „ästhetischer Ideen“¹⁾ macht, so geschieht dies unter der Voraussetzung, daß wie vorhin, so auch in diesem Zusammenhang „das Gesetz der Assoziation“ die Rolle der Vermittlung übernimmt und die durch die Musik mitgeteilten ästhetischen Ideen an und für sich nicht die Natur von Begriffen und bestimmten Gedanken haben.

In diese setzen sich die Affekte, die hinsichtlich der Reflexion noch farblos, unmodifiziert sind, erst durch das Medium der Assoziation um. Die Art, wie „die Empfindungen“ in Harmonie und Melodie konkrete Gestalt gewinnen und die die Form einer Sprache vertritt, ist das spezielle Mittel für den Ausdruck der „ästhetischen Idee“, einer „unnennbaren Gedankenfülle“, die in der Herausgestaltung eines bestimmten Themas ihren sichtbaren Leib erhält, das für den im Stücke herrschenden Affekt charakteristisch ist. Wie kräftig auch Kant in diesen Argumentationen, die auf den Beifall der Inhaltsästhetiker rechnen dürften, einen vielverheißenden Anlauf nimmt, der Musik eine Position zu erringen, die sie als organisch wachsendes Gebilde der Gemütsbewegungen, als Domäne der zu produktivster Tätigkeit sich steigernden Einbildungskraft erscheinen läßt, so scheitert doch diese Exkursion an der Klippe der auch hier auftauchenden formalistischen Wertung der Musik, die ihr Heil in der Definition sucht, daß jene nichts weiter als durch die Mathematik bestimmte Form sei. Von hier aus ist nur ein Schritt zu der Definition Hanslicks, des Hauptvertreters des musikalischen Formalismus: Die Musik biete nur „tönend bewegte Formen“, die sich gemäß ihnen immanenten Gesetzen analog den Formen der Architektur entwickeln und zu den kompliziertesten Gebilden fortschreiten. Augenfällig tritt der Regressus in die formalistische Niederung uns S. 201 entgegen: „An der Gemütsbewegung der Musik hat die Mathematik nicht den mindesten Anteil; sie ist nur die *conditio sine qua non* derjenigen Proportion der Eindrücke, wodurch es möglich wird, sie zusammenzufassen und zu verhindern, daß diese einander nicht zerstören, sondern zu einer kontinuierlichen Belebung des Gemüts durch damit konsonierende Affekte und so zu einem behaglichen Selbstgenuß zusammenstimmen.“ Hienach erscheint also die Mathematik, die erst die „proportionierte Stimmung“ der Empfindungen und Gefühle unter gewisse Regeln bringt, als der eigentliche Geist, der ordnend über dem Chaos der Gefühle schwebt, ohne den das

¹⁾ Genie wird als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen definiert. Diese in schulgerechter Form zu verarbeiten, dazu gehöre Talent. Von Genie könne man nur auf dem Gebiet der Kunst reden, für wissenschaftliches Arbeiten komme nur Talent in Betracht. Vgl. a. a. O. § 43.

ästhetische Wohlgefallen nicht zustande kommen kann, „das die bloße Reflexion über die Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit dem Spiele derselben als allgemein gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft.“

Daß hier ein tief klaffender Widerspruch vorliegt, ist klar. Einmal legt sich der Gefühlsreichtum der Musik, den Kant keineswegs leugnet (an dem das allgemein gültige, ästhetische Wohlgefallen und Urteil doch in Wahrheit nicht vorübergehen kann!) hinein in „die Form der Zusammensetzung“ der Tonempfindungen, die allein durch Melodie und Harmonie konstituiert wird (S. 200); und gleich darauf spricht er dieser Form, weil sie allein mathematisch bedingt und bestimmt sei, jeden Anteil ab „an dem Reiz und der Gemütsbewegung“, die die Musik hervorbringt! Sollte der scharfe Dialektiker, dem die geheimsten Widersprüche in den Systemen der Denker nicht entgingen, der ängstlich auch vor der kleinsten Entgleisung in den unbedeutendsten Details auf der Hut war, — davon zeugen seine zahlreichen Verklausulierungen — diesen offenkundigen Widerspruch übersehen haben? Kant hat sich nicht die Mühe gegeben, diesen von ihm gewiß dunkel gefühlten Dissensus unter die Lupe seines kritischen Vermögens zu nehmen, um irgendeine Auflösung zu versuchen, weil er in den Grenzen bleiben wollte, die ihm sein eigenes System zog, und seinen Prinzipien unter allen Umständen treu bleiben mußte. Es lag nicht im Bereich seiner Aufgabe, den verschlungenen Kombinationen subjektiver Schönheitsempfindungen nachzuspüren, die ihr Korrelat in den mannigfachen Wandlungen von Melodie und Harmonie (der gleichsam kristallisierten Affekte der Seele) haben; denn alle diese Schönheitsgefühle, die keinen objektiven Charakter tragen, vielmehr aus rein persönlichen, daher wandelbaren, „indiskutablen“ Stimmungen fließen, mögen sie nun auf mechanischer Assoziation, auf irgend welcher traditioneller Übereinkunft, Gewöhnung, Satzung oder auf Voraussetzungen basieren, die den Stempel der Zufälligkeit und der psychischen Unbestimmbarkeit tragen, fallen nach Kant unter die Kategorie des „angewandten“ Geschmacksurteils, das im speziellen zu begünden Kant als außerhalb seiner Aufgabe liegend erachtete. Ging doch allein die Tendenz seiner ästhetischen Untersuchung auf die Hervorhebung und Abgrenzung desjenigen (objektiv-mathematischen) Gebietes, auf das sich das „reine musikalische Geschmacksurteil“ bezieht.

Die Sucht moderner Ästhetiker, in Kant einen Widerspruch nach dem anderen zu eigner Genugtuung zu entdecken, fließt also hauptsächlich aus der Verkennung von jener Isolierung und Beschränkung des ästhetischen Problems auf die Korrelate des „reinen Geschmacksurteils“, wie sie sich für Kant aus der ganzen Anlage und Tendenz seiner Kritik ergab. Wenn wir uns an einer Lösung jenes Widerspruchs versuchen wollen, so kann sie nur in der Richtung liegen, die schon Paul Moos in „Moderne Musik-Ästhetik in Deutsch-

land“¹⁾ angedeutet hat, daß die „ein allgemein-gültiges, ästhetisches Urteil ermöglichende musikalische Form d. h. Melodie und Harmonie eben nicht mathematisch bedingt ist und gerade deshalb zur Ursache wird für den seelischen Reiz der Musik und deren Wirkung aufs Gemüt“, daß also das seelische Moment der Tonkunst es ist, das die rein formale, mathematisch bedingte Schönheit durchbricht, — wobei festzuhalten ist, daß für den Standpunkt Kants dies keine Lösung bedeutet, da wir mit ihr in das Gebiet der subjektiven Schönheitsgefühle geraten würden, die Kant als nicht dem „reinen“ Geschmacksurteil unterliegend von seiner ästhetischen Untersuchung ausgeschlossen hat.

¹⁾ Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

UNBEKANNTE KOMPOSITIONEN VON PETER CORNELIUS

VON GEORG RICHARD KRUSE IN BERLIN

In meinem Tagebuche steht am 3. August folgende Stelle: Stabat mater fertig. Ich hatte die letzte Woche und besonders die letzten Tage, je näher es ans Ende kam, haarig daran gearbeitet, und freute mich über alle Maßen, es fertig vor mir zu sehen. Dehns Lob . . . befriedigte mich vollkommen, und ich hatte die glückliche Idee, etwas auf meinen Lorbeeren zu ruhn und mich der süßen Bummelei mit rückhaltloser Seele hinzugeben.

Ich ging nach Tegel. Aus den nachfolgenden kleinen Gedichten magst du erkennen, wie der Aufenthalt poetisch wirkte. Das letzte Lied von mir und noch zwei von Heyse komponierte ich und betitelte das Ganze: Ein Tag in Tegel.“ —

So schreibt Peter Cornelius unterm 13. September 1848 an Fritz Arndts, wie in den bei Breitkopf & Härtel erschienenen „Ausgewählten Briefen“ zu lesen. In einer Anmerkung ist auch das von Cornelius selbst gedichtete und komponierte Lied richtig bezeichnet. Es führt den Titel „Am See“ und beginnt „An dem Seegestade düster“. Bezüglich der Heyse'schen ist die Vermutung ausgesprochen, daß sie sich unter den fünf in der Gesamtausgabe erschienenen befinden. Das trifft auch zu auf eines, das „In der Mondnacht“ betitelt ist und beginnt:

„In der Mondnacht, in der Frühlingsmondnacht
gehen Engel um auf leisen Sohlen“.

Das letzte Glied der Kette fehlte bisher, und ich danke es der Aufmerksamkeit der Sängerin Frl. Clara le Prêtre, daß ich heut in der Lage bin, über den Zyklus in seiner Vollständigkeit zum ersten Male zu berichten.

Das dritte Lied ist betitelt „Im Walde“¹⁾ und beginnt: „Wundervolle Waldeskühle, die ich tausendmale grüß“, oder wie die beigegebene französische Übersetzung lautet: „Ma forêt si verte et fraîche“. Es steht in As-dur, $\frac{3}{4}$, Andante con moto, beginnt ohne Vorspiel und zählt nur 27 Takte. Die Melodie beginnt mit einem Tonleiter-Aufstieg vom eingestrichenen c bis as und erfordert einen Umfang von klein g bis zum zweigestrichenen c. Die Begleitung ist nach dem Rhythmus der Gesangsmelodie zumeist in Achteln und Vierteln gehalten und beschränkt sich darauf, die harmonische Unterlage zu bilden, nur in zwei Takten, wo der Text von „weichen Flötenliedern“ spricht, treten Sextenläufe in Sechzehntelbewegung auf. Die Stimmung des Ganzen, die in den Worten „mir ist als würd' ich wieder all der irren Qualen los“ liegt, ist mit feinem musikalischen Empfinden zum Ausdruck gebracht; einmal ganz direkt an Wagners (später entstandene) „Schmerzen“ erinnernd.

Der Titel des Heftes lautet:

¹⁾ Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

Ein Tag in Tegel.

3 Lieder von P. Heyse und P. Cornelius für Fräulein Therese Egells, comp. v. Peter Cornelius. Die Reihenfolge ist: „In der Mondnacht“, „Im Walde“, „Am See“. Über dem letzten Liede steht: „gedichtet in Tegel, 8. August 1848 v. P. Cornelius.“

Über seine Beziehungen zu dem nunmehr auch heimgegangenen Heyse äußert sich Cornelius in einem Brief vom 24. Dezember 1848 an seinen Bruder Carl:

„Seit etwas länger als einem Jahre lebe ich in intimerem Umgang mit Paul Heyse, einem jungen Dichter, der sich aber nicht etwa dünkelt selbst so nennt, sondern wirklich mit aller Kraft strebt, es zu werden und zu sein. Er hat schon früh angefangen produktiv tätig zu sein und hat sich bald eine große Leichtigkeit im Formenwesen erworben. Er hat viel Lyrisches geschrieben, mehrere Märchen, die allerliebste sein sollen, hat sich in zwei Novellen versucht, die ich beide kenne, von denen die erste ein sehr verschrobenes Ding ist, die zweite aber schon bei weitem besser geriet. Während der Zeit unserer näheren Bekanntschaft arbeitete er längere Zeit sehr eifrig an einer Tragödie, worüber wir viel zusammen sprachen. Dann ließ er sie liegen und arbeitete ausschließlich an einem Epos im Nibelungenversmaß. Er hat jetzt einen Operntext für Taubert gedichtet, den dieser auch schon in Arbeit hat; vielleicht wird dies das erste sein, was ihn bekannt macht, da er bis jetzt noch nichts herausgegeben hat. Einiges, was ich aus der Oper gehört, zeigt viel lyrische Gewandtheit, und ich hoffe, daß auch der Gang der Handlung unterhaltend und befriedigend sein wird. — Ich habe bis jetzt in der wenigen Zeit, die mir zu solchen Sachen übrig bleibt, sieben Lieder von ihm komponiert, von denen einige allgemeinen Beifall erhielten; ich habe darin Besseres geleistet, als je vorher in diesem Genre . . . Mich freuen sie hauptsächlich, weil sie mit dazu dienen, Dichter und Komponist im regen Wechselverkehr zu erhalten. Ich nehme viel Anteil an seinen Arbeiten, und so oft wir zusammenkommen, unterhalten wir uns über seine und andere Dichtungen. Er ist ganz erfüllt von seinem Beruf, studiert fleißig Philosophie und Kunstgeschichte, liefert Rezensionen in hiesige Kunstblätter — kurz er lebt und webt nur in seiner Kunst und der davon unzertrennlichen Wissenschaft. Dies alles und sein gefälliges jugendliches Wesen (er ist 19 Jahre alt) macht mir ihn lieb, und ich hoffe, unsre Freundschaft wird für alle Zukunft für unser Leben und unsre Kunst fruchttragend sein. Er geht im Frühjahr, sein drittes Studienjahr in Bonn zuzubringen. — Er hat mich für den Winter in einen ästhetischen Klub gebracht, wo wir uns mehrmals sehr gut unterhielten, und wo ich mich auch zweimal mit lyrischen Gedichten hören ließ, die zu meiner großen Freude allgemeinen Anklang fanden und mir schon wiederholt zur Abschrift abgefordert wurden.“

Ein interessanter Beitrag zur Jugendgeschichte Heyses, mit dem Cornelius bei seinem späteren Münchener Aufenthalt wiederum in nähere Beziehungen trat. Von den erwähnten sieben Liedern wäre nunmehr nur noch eins zu ermitteln.

Therese Egells, für die Cornelius die Gesänge komponierte, war eine der fünf Töchter von Franz Anton Egells, der aus seiner westfälischen Heimat als Schlosser nach Berlin gekommen war und eine kleine Gießerei angefangen hatte, die sich unter ihm zu einer großartigen Maschinenbau-

anstalt entwickelte, in der auch August Borsig, ehe er sich selbständig machte, eine Zeitlang als Ingenieur tätig war. Egells' Büste ist im Berliner Rathause aufgestellt, auch ist er auf dem Thaer-Denkmal vor der Bauakademie, zusammen mit Borsig am Amboß stehend, verewigt. Eine Straße in Tegel, wo er eine Villa mit Park am See besaß, führt seinen Namen. Dort wie in dem Wohnhause bei der Fabrik vor dem Oranienburger Tor gingen Künstler und Schriftsteller, unter diesen auch Heyse, aus und ein und fanden gastfreie Aufnahme. Therese verheiratete sich mit einem Seidenwarenhändler Delaini und ist längst gestorben.

Einer der fünf Söhne F. A. Egells' war der Kommerzienrat Hermann Egells, ein Freund Karl Felderhoffs, an den Cornelius 1849 von Mülheim a. R. aus u. a. schreibt:

„Nun muß ich noch an Carl schreiben, auf daß er mir 25 bis 30 Taler zu meiner Equipierung schickt, für einen Notpfennig werde ich Madame Egells oder den alten Esser (die es beide ganz gut können) aufs Korn nehmen, und dann am 20. — frisch nach Paris!“

Als er seinem Bruder im Jahre 1851 einmal beschreibt, wie seine Tageseinteilung ist, erwähnt er:

„Um 7 Uhr (Freitags) gehe ich dann zu Egells, wo ich zum Nachtessen bis nach 9 Uhr bleibe. Ich erfülle eine notwendige Pflicht der Dankbarkeit dadurch, daß ich mich wöchentlich regelmäßig einmal auf ein paar Stunden da sehen lasse.“

Hier taucht auch Tegel nochmals auf, als er schreibt:

„Außerdem ziehen mich meine Partiturabschriften nach Hause, die ich in Tegel fleißig betrieben, und mit denen ich bereits drei Bände wertvolle Partituren als Grundstein zu meiner Bibliothek vollendet habe.“

So steht der „Tag in Tegel“ mit einer ganzen Anzahl Lebensbeziehungen des Dichter-Komponisten in Verbindung.

Ein anderes Werk von Cornelius, dessen Auffindung bisher noch nicht gelingen wollte, stammt aus derselben Zeit und wurde am 28. Juni 1850 im Berliner Opernhause zur Aufführung gebracht. Der Zettel verzeichnet:

„Fest-Hymnus“,

gedichtet von Ludwig Rellstab, komponiert von Peter Cornelius,
ausgeführt unter Mitwirkung von Mitgliedern der Singakademie,
mehrerer hiesigen Gesangvereine und des Königlichen Opernchors
nebst einem Tableau nach Raphael vom Professor Kaselowsky.

Voraus ging ein von Hermann Hendrichs gesprochener Prolog; danach folgten Szenen aus „Norma“, „Jüdin“, „Lucia“ und der zweite Akt aus Spontini's „Ferdinand Cortez“, ferner gab es „La manolla“ und Solotänze von Madame Brue. Dies seltsame Programm wird erläutert durch einen Bericht, der lautet:

„Die am Freitag (den 28.) im Opernhause von den Herren Cerf und Meroni veranstaltete festliche Vorstellung zur Feier der Genesung S. M. des Königs gewährte einen sehr erfreulichen Eindruck. Musikalisch war sie zwar ein Quodlibet, doch sonst von lauter guten, interessanten Sachen. — Eine Fest-Ouvertüre von Kapellmeister Dorn auf die Themata: ‚Ich bin ein Preuße‘ und ‚Heil dir im Siegerkranz‘ machte den Anfang. Einen mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Prolog von [Rittmeister] J. v. Krosigk, an den sich ein Toast auf das Wohl des Königs knüpfte, folgte ein transparentes Tableau nach Raphael [das im Louvre befindliche Bild: Michael, der mit Hilfe des Cherubs den Drachen schlägt], zu welchem H. Peter Cornelius ein Gedicht von L. Rellstab wirkungsvoll für Orchester und Männerstimmen komponiert hatte.“

Der Anlaß zu dieser Aufführung war des Königs Errettung aus Lebensgefahr beim Attentat Sefeloges auf Friedrich Wilhelm IV. (22. Mai 1850). Sechs Jahre vorher (26. Juli 1844), als der König zum Universitätsjubiläum nach Königsberg reiste, hatte bekanntlich schon einmal Bürgermeister Tschech auf ihn geschossen. Damals schrieb Mendelssohn auf die Errettung das in den „Elias“ übergegangene Doppelquartett „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“, und unter Otto Nicolais Leitung fand im Königsberger Dom die Uraufführung aus dem Manuskript statt. Diesmal war Cornelius dazu ausersehen, den Festgesang zu schreiben.

Der Bericht der „Vossischen Zeitung“ beschäftigt sich etwas eingehender mit der Komposition und lautet:

„Das transparente Gemälde des Prof. Kaselowsky war in seinen kolossalen Formen in der Tat von gewaltiger Wirkung. Aber auch die Komposition der hinter der Szene von einem Männerchor und dem Orchester ausgeführten Hymne (wohl eine uneigentliche Bezeichnung für das Gedicht) von Herrn Cornelius muß als eine sehr verständige erkannt werden, die auch einen entschiedenen musikalischen Eindruck machen mußte, wenn nicht, wie bei allen ähnlichen Veranstaltungen, die Musik auch hier eine zu bedeckte, gewissermaßen verschleierte Stellung einnahm und keine andere einnehmen kann. Sie erklingt, des Ganzen halber, wie aus der Ferne und gewährt daher keinen Einzel-Eindruck, kaum daß es möglich ist, mit dem Text in der Hand, derselben allgemein zu folgen.“

Auf die Darstellung folgte ein Toast auf den Prinzen von Preußen, nachmaligen Kaiser Wilhelm I., als Bekämpfer der feindseligen Elemente der Zeit. Rellstab teilt zum besseren Verständnis dann den Wortlaut der letzten Strophe des Gedichtes mit:

„So hat St. Michael im Streit
Des Drachen Haupt geschlagen.
Doch gleichen Kampf gilt es noch heut
Getrosten Muts zu wagen!
Denn stetig trachtet Drachenbrut
Zum Streit sich neu zu raffen,
Dann schmettert nieder ihre Wut
Mit Cherubs heil'gen Waffen!“

RUDOLF LOUIS

GESTORBEN 15. NOVEMBER 1914

VON EDGAR ISTEIN BERLIN-WILMERSDORF

Aus München kommt die Trauerkunde, daß der bekannte und allgemein hochgeschätzte Musikschriftsteller Dr. Rudolf Louis im Alter von nur 44 Jahren einer Blinddarmentzündung zum Opfer gefallen ist. Wer an dem Münchner Musikleben der letzten beiden Jahrzehnte tätigen Anteil genommen, wird den Verlust ermessen können, den für die Isarresidenz das jähe Hinscheiden dieses Mannes bedeutet; war doch sein Urteil in allen Fragen des Konzertwesens fast allein maßgebend, da nicht nur die von ihm vertretenen „Münchner Neuesten Nachrichten“ auf das geistige Leben der bayrischen Hauptstadt einen überaus großen, fast monopolisierten Einfluß ausübten, sondern auch Louis unbestritten die bedeutendste kritische Kraft des an Individualitäten nicht mehr allzureichen Münchner Musiklebens darstellte.

Der äußere Lebensgang des Verblichenen ist ohne besondere Wechselfälle verlaufen. Einer Hugenottenfamilie entstammend, wurde Johann Rudolf Louis am 30. Januar 1870 zu Schwetzingen in Baden als Sohn des praktischen Arztes Dr. med. Rudolf Louis und dessen Frau Amalie geb. Breyer geboren. Sein Großvater väterlicherseits war der hochverdiente Schulmann Daniel Louis, und so wies denn schon die Abstammung den jungen Rudolf auf Wissenschaft und Pädagogik in erster Linie hin. Nach Absolvierung der Schwetzingen und Heidelberger Mittelschulen diente Louis zunächst sein Militärljahr in Heidelberg ab und ergab sich dann von 1889 an in Genf und Wien hauptsächlich dem Studium der Philosophie, von der aus er erst allmählich zur Musik überschwenkte. Seine Dissertation „Der Widerspruch in der Musik“ (1893) ist eine recht schwierige, noch mehr den Philosophen als den Musiker verratende Schrift, die vorwiegend den Spuren des von Louis hochverehrten Julius Bahnsen (1830—1881) folgt und sich schon im Titel an das Hauptwerk dieses Weltweisen („Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt“) anlehnt; später gab Louis auch noch kleinere Schriften Bahnsens heraus. Als Musiker war er hauptsächlich Schüler seines gegenwärtig an der Münchner Akademie wirkenden Veters Friedrich Klose. Versuche, die Kapellmeisterlaufbahn einzuschlagen, begann Louis in Karlsruhe 1894/95 unter Mottl als Volontär; nach zwei weiteren Kapellmeisterjahren zu Landshut und Lübeck siedelte Louis, dessen beschaulicher Natur das aufreibende Theaterleben und die Erregungen des Dirigentenberufes wenig gemäß waren, nach München über, wo er seit 1897 ununterbrochen lebte. Im Jahre 1895 verheiratet, und dann Vater zweier Knaben, erschien ihm die feste Stellung eines Musikkritikers erstrebenswert, die er im Jahre 1900 nach dem Tode von Porges erhielt. 14 Jahre hat der pflichttreue Mann so in der überaus anstrengenden Tätigkeit verharret, wo ihm Gelegenheit wurde, das Konzertleben Münchens entscheidend zu beeinflussen: der etwas einseitige Bruckner- und Liszt-Kultus, dem München sich lange Jahre ergab, ist ebenso wie wiederum die ungenügende Berücksichtigung Brahms' und die jahrelange Verkennung Regers unter lebhafter Unterstützung Louis' zustande gekommen. Damit soll lediglich eine historische Tatsache erklärt, nicht aber ein endgültiges Werturteil ausgesprochen werden. Was von moderner Musik Louis für gut und schön hielt, insbesondere die Werke eines Hans Pfitzner, Friedrich Klose, Ernst Boehe und Walter Braunfels, dafür focht er mit dem überzeugten Eifer, der die sympathischste Seite seiner kritischen Wirksamkeit ausmachte, und so übte er denn selbst auf solche, die sonst durchaus anderer Meinung waren, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß aus. Rückblickend mag auch der

Verfasser dieser Zeilen gern und willig bekennen, wieviel er in jungen Jahren dem regen freundschaftlichen Verkehr mit dem Entschlafenen verdankte. Daß Louis in seiner oft geradezu fanatischen, aber stets ehrlichen und unanfechtbaren Begeisterung gelegentlich stark übers Ziel hinausschoß, daß seine Kritik oft nur die eine Seite einer Sache sah und die andere kaum in Erwägung zog, ist in den Eigentümlichkeiten seiner Natur wie seiner Stellung und in der Eigenart des zur Überschätzung lokaler Größen neigenden Münchener Kunstlebens begründet. In den letzten Jahren hat auch Louis eine nicht zu verkennende Wandlung durchgemacht, insbesondere seitdem er sich immer tiefer dem Studium Johann Sebastian Bachs ergeben hatte, dessen Werke zuletzt seine Hausbibel waren. Konnte er nunmehr erst recht nicht (trotz seiner französischen Abstammung) die Eigenart romanischer Kunst erfassen lernen, blieb ihm so auch das Verständnis dramatisch-musikalischer Kunst ziemlich ferne, so erschloß er sich doch hiermit immer mehr den Zugang zu Brahms und ließ auch den von ihm früher heftig befehdeten Max Reger allmählich gelten; dagegen verblaßten seine früheren Liszt-Wagnerischen Ideale immer mehr, was er mit offenem Freimut gelegentlich öffentlich darlegte.

Die ersten Bücher Louis' sind Monographien über seine Lieblinge Liszt (1900), Berlioz (1904) und Bruckner (1905), denen eine frühere Schrift philosophischen Charakters „Die Weltanschauung Richard Wagners“ (1898) vorangegangen war; bleibenden Wert haben hiervon wohl hauptsächlich die Schriften über Berlioz und Bruckner, die eine Fülle von geistreichen Bemerkungen enthalten, während das Liszt-Buch von Louis selbst später teilweise als eine Art von Jugendsünde betrachtet wurde. Diesen Büchern schließt neben Broschüren über Klose und Pfitzner sich als Kompendium der Louis'schen modernen Musikanschauung an: „Die deutsche Musik der Gegenwart“ (1909, 3. Aufl. 1912), ein überaus anregendes Werk, das Vorzüge und Nachteile der Louis'schen Denkungsart am deutlichsten aufweist. Leider infolge des Druckes äußerer Verhältnisse etwas allzurasch entstanden, hat dies Buch nicht mehr seine endgültige Umgestaltung erfahren können und wurde bei späteren Auflagen vom Verfasser nur in Äußerlichkeiten überarbeitet. Neben glänzenden Darstellungen, die in ihrer Art zum Besten der modernen Musikschriftstellerei zählen müssen, stehen hier Stellen, über deren einseitigen Subjektivismus so mancher Nicht-Münchener den Kopf schüttelt. Schließlich sei noch der überaus verbreiteten Harmonielehre gedacht, die Louis gemeinsam mit seinem Freunde Ludwig Thuille schrieb (1907); der theoretische Teil rührt fast ausschließlich von Louis her, während Thuille die praktische Seite übernahm. Ein Aufgabenbuch und den Schlüssel hierzu gab Louis allein nach Thuilles Tode heraus. Zuletzt plante er ein Kontrapunktehrbuch. Auch als Komponist hat sich Louis gelegentlich betätigt; in weiteren Kreisen bekannt wurde indeß nur seine symphonische Dichtung „Proteus“ (Tonkünstlerfest in Basel 1903), die eine Zeitlang vielfach aufgeführt wurde, aber stark unter Bruckners und Liszts Einfluß steht. Louis zeigte sich hier als einen mit den Mitteln des modernen Orchesters durchaus vertrauten Musiker.

Persönlich war der Verstorbene eine etwas schüchterne Natur, die nur im Kreise vertrauter Freunde auftaute. Dann sprudelte der sonst so wortkarge Mann über von entzückenden kleinen Bosheiten und treffenden Aphorismen, die den Esprit seiner romanischen Abkunft deutlich verrieten. Ein lieber, stets hilfsbereiter Kollege, ein ausgezeichnete Musiker, ein vielseitig gebildeter Gelehrter, ein trefflicher Familienvater und nicht zuletzt ein guter Mensch, das war Rudolf Louis.¹⁾

¹⁾ Ein Portrait des Verstorbenen werden wir im nächsten Heft veröffentlichen. Red.

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen und Zeitschriften

Zu Humperdincks 60. Geburtstag

DER TÜRMER (Stuttgart) 1914, Heft 1. — „Ein Sieg des Deutschtums in der Musik. Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag.“ Von Karl Storck. „Diese Zeit, die mit jedem Tage neue Namen in den Vordergrund schiebt von Männern der Tat und Künstlern einer in ihrer Großzügigkeit überwältigenden Kriegführung, ist nicht günstig zur Feier eines Künstlers, zumal wenn dieser in seinem Schaffen so still und allem Tagesleben so fern ist, wie Engelbert Humperdinck. Und dennoch ist das dankbare Gedenken an seinen 60. Geburtstag durchaus zeitgemäß. Denn Engelbert Humperdincks Musik bedeutete einen Sieg des deutschen Wesens in einer Zeit, als dieses trotz Richard Wagner von der Opernbühne wieder verdrängt schien.“ Das Märchenspiel „Hänsel und Gretel“, das Weihnachtsgeschenk für das deutsche Volk im Jahre 1893, „war der größte Sieg, den das Deutschtum auf dem Gebiete der Kunst seit dem Ableben Richard Wagners errungen hatte. Und es war ein Sieg gegen Feinde ringsum . . . In all der Trostlosigkeit der deutschen Operngeschichte des letzten Menschenalters ist ein lichter Punkt: der Erfolg von Engelbert Humperdincks ‚Hänsel und Gretel‘. Die deutsche Volksseele hat in all dieser Zeit seit den siebziger Kriege im deutschen Theater niemals sich so eigenartig und überzeugend für ihr Kunstbedürfnis ausgesprochen, wie darin, daß sie diesem Märchenspiel einen so starken und ausdauernden Erfolg bereitet hat . . . Die urchte Deutschheit war die Ursache des Erfolges, der sich in unverminderter Kraft bis heute erhalten hat. Freilich mußte dieser Edelstein deutschen Wesens so meisterhaft geschliffen und so wunderbar kunstvoll gefaßt sein. Aber daß es verkehrt ist, in dieser Fassung die Hauptursache des Erfolges zu sehen, zeigt sich darin, daß sie nicht vermocht hat, die anderen Werke Humperdincks in gleicher Weise dem Herzen des deutschen Volkes nahe zu bringen . . . Je öfter man diese Partituren studiert, um so bereicherter geht man von dannen. Immer wieder entdeckt man neue Züge eines bis ins letzte gehenden Kunstverständnisses, einer immer noch Neues gebenden Kunstliebe. Das merkt der Laie natürlich beim Hören nicht. Aber er fühlt es, weil er den Geist fühlt, der hier waltet, weil er die Liebe spürt, die hier am Werke war. Und das ist deutsch, deutsche Kunst, die immer und immer eine Herzensangelegenheit war. So grüßen wir gerade in dieser deutschen ernsten Zeit den deutschen Meister, der diese Wesenheiten der Kunst seines Volkes zu einer Zeit bestätigte und ihnen auch zum Siege verhalf, als sie in der allgemeinen Berechnung recht niedrig gesetzt wurden.“

DIE SCHAUBÜHNE (Charlottenburg), 10. September 1914. — „Engelbert Humperdinck.“ Von Victor Lehmann. „Engelbert Humperdinck . . . bedeutet, wenn wir die 43jährige Friedenszeit zurückschauend überblicken, ihren musikalischen Ausdruck. Während sich bei Strauß schon die zukünftigen Geschehnisse drohend ankündigen, steht Humperdinck als ein Friedevoller, in sich Abgeschlossener vor uns. Seine Gesinnung ist deutsch. In dem Bestreben, die Musik von fremdländischen Einflüssen zu befreien, geht er sogar noch über Wagner hinaus, indem er das Volkslied zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Musik macht. Er kann es, weil das, was er aus Eigenem zu geben hat, alle Herbigkeit und Süße der deutschen Volksweisen in sich schließt und aus der Tiefe eines reinen Herzens kommt.“

XIV. 5.

15

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 31. August 1914. „Zu Humperdincks 60. Geburtstag.“ Von Willy Pastor. „Als einen der deutschesten Künstler, die uns heute leben, pflegt man Humperdinck zu feiern. Und das mit Recht. Seine Kunst hat nur ein kleines Format, aber wir wissen ja von den Richter und Schwind und Eichendorff her, welche herrliche Blüten die deutsche Kunst auch in der kleinen Form zeitigen kann . . . Das wird man Humperdinck niemals vergessen, daß er es vor 20 Jahren vermocht hat, der stillen Schönheit schlichtdeutscher Kunst einen vollen Sieg zu bereiten gegen den scheinbar übermächtigen Veristenspektakel, der damals die Bühnen beherrschte. Der Erfolg der ‚Hänsel und Gretel‘-Oper in den 90er Jahren ist eine jener tröstlichen Erscheinungen, die beweisen, wie das Stille und Wahre auch unter den schlimmsten Bedingungen sich durchzusetzen vermag. Für eine richtige Kinderstube in des Wortes wirklichstem Sinn hatte Humperdincks Schwester das alte Märchen hergerichtet, eine Weihnachtsüberraschung sollte es sein, und Humperdinck schrieb die Musik dazu. Und dann geschah das Unbegreifliche. Das Operchen kam auf die wirkliche Bühne — und die Leute liefen von den Mordgeschichten weg, um bei Humperdinck gute deutsche Volksmusik zu hören und sich zu erholen von den italienischen Strapazen.“

BERLINER TAGEBLATT, 31. August 1914. — „Zu Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag.“ Von Leopold Schmidt. „ . . . Mit der Märchendichtung hatte Humperdinck den eigenen Ton gefunden. Jeder Komponist trägt ‚seine‘ Melodie im Innern, einen Typ des Gestaltens, der nicht immer sofort als solcher erkannt wird, den wir dann aber später bei ausgeprägten Individualitäten gewöhnlich als von vornherein vorhanden feststellen können. Humperdincks natürliche Ausdrucksweise ist die der heiter-sinnigen Volkslieder mit einer starken Neigung zum Kindlich-Naiven hin; auch weiß er, künstlerisch ein Abkömmling der Romantiker, die Stimme der Natur — man denke an die Schauer des nächtlichen Waldes in ‚Hänsel und Gretel‘ — getreulich in seinen Tönen aufzufangen. Das wäre an sich nichts Neues, Persönliches. Aber mit diesem, wenn man so will, musikalischem Gemüte verbindet sich in Humperdinck der scharfe Kunstverstand eines der gewiegtsten Kontrapunktiker unserer Zeit. In der Mischung volkstümlicher Melodik und geistvoller polyphoner Ausgestaltung liegt das Eigenartige des Humperdinck-Stiles, das Geheimnis seiner Wirkung. Einer solchen Begabung boten sich die Märchenstoffe naturgemäß als die glücklichsten. In ‚Hänsel und Gretel‘ hat uns Humperdinck das Märchen musikalisch wiedergewonnen, hat es aus der Sphäre der Possen- und Ausstattungsstücke befreit und für uns Moderne zu einer ernsthaft dramatischen Angelegenheit gemacht. In lieblichstem Bilde spiegelte er den Sinn des Lebens, und sind wir mit der Schlußmoral: ‚Wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht‘ entlassen, so fühlen wir, daß nicht Kinder zu Kindern, sondern ein echter Künstler zu Erwachsenen gesprochen hat . . . Der Festtag unseres Jubilars fällt in eine düstere, sorgenschwere Zeit. Ein Volk in Waffen, das an den Grenzen seines Landes um Ehre und Freiheit kämpft, hat anderes zu tun, als die Ereignisse der Kunstgeschichte zu erforschen. Und doch darf Humperdinck, der erst unlängst in seiner ‚Marketenderin‘ die Preußen von 1814 mit klingendem Spiel über den Rhein geleitete, sich sagen, daß auch die draußen im Felde nicht ohne inneren Kontakt mit ihm leben. Denn sie können als Deutsche nicht an die geliebte Heimat zurückdenken, ohne daß in ihnen etwas lebendig wird von dem, was gerade in Humperdincks Tönen so überzeugend Ausdruck und Gestalt gewonnen hat.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck.“ Von Max Marschalk. „ . . . Er gehört nicht in die Reihe der problematischen

Komponisten, und er ist auch keiner von den ganz Großen; aber das Glück war ihm hold, und er wurde berühmt. Und er besitzt die Liebe seines Volkes, die Liebe der ganzen kultivierten Welt. Er besitzt sie, weil es ihm gelungen war, mit einem glücklichen Opernwerke zu einer glücklichen Zeit herauszukommen. Nachdem das Wagner-Epigonentum durch Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo und andere Vertreter des jungitalienischen Verismo abgelöst worden war, wurden diese Vertoner sensationeller Leidenschaftsaktionen durch das innige, sinnige deutsche Märchenspiel ‚Hänsel und Gretel‘ zwar nicht abgelöst, aber doch ein wenig beiseite geschoben.“ „... die Opernwerke, die seit Richard Wagner bestehen konnten, die nicht auftauchten, um nach wenigen Aufführungen wieder unterzutauchen, sind schnell hergezählt. Unter ihnen befindet sich ‚Hänsel und Gretel‘, und wenn nicht alle Zeichen trügen, so wird das Märchenspiel noch lange seine Schuldigkeit tun.“ „Humperdinck ist ein echter, ein ehrlicher, ein kluger Künstler; er macht sich die moderne Kompositionstechnik zunutze, aber er versteht es, sie zu simplifizieren, dem Charakter seines Stoffes anzupassen; wir bemerken die Tendenz, Linien und Farben dem Laiengefühle faßbar zu machen. Wir bewundern immer die Feinheit der Faktur; und wir fühlen immer die Schläge eines echten Musikantenherzens.“

FRANKFURTER NACHRICHTEN (Frankfurt a. M.), 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck.“ Von P. „... Humperdinck, der der deutschen Opernbühne im Zeitalter der italienischen Veristik ein neues Stoffgebiet, das der Poesie des Kinderlebens, in ‚Hänsel und Gretel‘, schenkte, hat als Sechzehnjähriger zur Heimkehr der siegreichen deutschen Truppen aus Frankreich einen Hymnus geschrieben, der einst dem guten Paderborner Musikdirektor viel zu kühn erschien. Die glänzenden Siegesnachrichten unserer Tage werden den sechzigjährigen Berliner Meister, dessen Melodik den populären Stil so geschickt zu treffen weiß, gewiß bald zu einem groß angelegten patriotischen Sang begeistern.“

KREUZ-ZEITUNG (Berlin), 29. August 1914. — „Zum 60. Geburtstag von Engelbert Humperdinck.“ „Der Meister, in dem vorzüglich von den Lebenden sich alles verkörpert, was deutsch ist in unserer Musik, Kinderweise und Waldessang im Abendsegen, alle Innigkeit und Traurigkeit der deutschen Seele, Engelbert Humperdinck wird in diesen Tagen 60 Jahre ... Hiller, Lachner, Rheinberger waren seine Lehrer, sein Meister aber wurde Wagner. Ihm half er die Bayreuther Festspiele einstudieren, besonders beim ‚Parsifal‘, er wurde der Lehrer des jungen Siegfried und ist einer der treuesten Bayreuther geblieben. Die ‚Meistersinger‘ haben in seinen ‚Hänsel und Gretel‘ die schönsten Kinder. Ein paar Chorballaden hatten kaum seinen Namen bekannt gemacht, als er mit seiner Schwester Adelheid Wette als Textdichterin 1893 zuerst in einer Weimarer Aufführung mit jenem Werke hervortrat, das seitdem von so unzähligen Brüderchen und Schwesterchen genossen worden ist. In den mythologischen Textwust, die musikalische Überladung der Wagneriden klangen diese Töne aus dem alten deutschen Märchenlande, von der Suse mit dem raschelnden Stroh, dem Brüderchen, das mittanzen soll, den Hagebutten-, Sand- und Taumännchen, dem herrlichen Abendsegen wie aus dem Lande der reinen Musik. Dieser Schöpfer der volkstümlichsten Lieder erwies sich aber auch als ein Techniker von kunstvollster Kontrapunktik, nur daß er von seinem reichen Wissen sich niemals die reine melodische Linie stören ließ.“

KÖLNISCHE ZEITUNG (Stadtanzeiger), 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck.“ „Unter den Nachstrebenden, die, den Spuren des Bayreuther Meisters folgend, den musikdramatischen Gedanken Wagners weiterzuführen bemüht waren, ist es Humperdinck allein vergönnt gewesen, das Wort von der Unfruchtbarkeit

der nachwagnerischen Opernproduktion Lügen zu strafen und dem von dem Meister entdeckten Neuland eine eigenartige neue Frucht abzugewinnen. Diese Frucht war das Märchenspiel ‚Hänsel und Gretel‘, das am 23. Dezember 1893 in Weimar unter Richard Straußens Leitung seine Uraufführung erlebte, um von hier aus seinen Siegeszug über die Opernbühnen der Welt anzutreten, auf dessen Spielplan es bisher festes Heimatrecht behauptet hat. Der glückliche Gedanke, das deutsche Märchen musikdramatisch zu verwerten, den Humperdinck in seiner von beeindruckendem Wohllaut und duftiger Märchenstimmung erfüllten und in taufischer Ursprünglichkeit prangenden Märchenoper so siegreich verwirklicht hat, entsprang der folgerichtigen Erkenntnis, daß, was der Sage recht, dem Märchen billig sei. Hier wie dort ist ja das Übernatürliche Angelpunkt und Triebkraft der Handlung, das Übernatürliche, das im Gegensatz zur Sage sich hier freilich in einer Beleuchtung zeigt, die über das Ganze die spielenden Reflexlichter der Komik breitet. Und deshalb konnte eine restlose Erfüllung der hier der Lösung harrenden Aufgabe auch nur einem Musiker gelingen, der wie Humperdinck mit dem Sinn die versonnene Märchenromantik den aus einem tiefen Innenleben quellenden Humor verbindet. Diese sonnige Heiterkeit ist das Hauptkennzeichen der Eigenart des Komponisten und bildet zusammen mit der echten Naivetät, die das deutsche Kinderlied so glücklich in das symphonische Gewebe der Märchenoper einspinnt, die Erklärung für die unverwüsthche Zugkraft, die ‚Hänsel und Gretel‘ auf der Opernbühne bis heutigentags ausüben. Der große Wurf, der Humperdinck mit seinem Bühnenerstling gelungen, ist ihm mit den folgenden Bühnenwerken, von denen allein den ‚Königskindern‘ ein nachhaltigerer Erfolg beschieden war, nicht geglückt. So Schönes und Feines sie auch im einzelnen enthalten, so fehlt ihnen doch die geschlossene Einheit und mit ihr die frische Ursprünglichkeit, der erquickende Erdgeruch und die frische Farbe kraftstrotzender Gesundheit, die der Physiognomie von ‚Hänsel und Gretel‘ so anziehendes Gepräge geben.“

OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Wien), 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck. Zu seinem 60. Geburtstag.“ „... Gerade heute, in der ernsten und schweren Zeit, die wir durchleben, sollte uns dieser Gedenktag nicht unbeachtet entschwinden; denn er gilt als eine Mahnung an all das Schöne und Erhebende, das aus den Künsten uns entgegenströmt. Engelbert Humperdinck ist einer von jenen Meistern, deren Kunst im Grunde ihres Wesens deutsch ist, deutsch in Gedankeninhalt und Ausdrucksform. Erst mit seinem Märchenspiel ‚Hänsel und Gretel‘, das im Jahre 1893 entstanden ist, hat der damals Neununddreißigjährige Ruhm und Ansehen erlangt.“

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG, 1. September 1914. — „Engelbert Humperdinck.“ Von J. C. Luszitz. „... Engelbert Humperdincks musikalische Wesensart ist in erster Linie absolutes Können, restlose Beherrschung der Technik und eine erstaunliche Kunst der Polyphonie. Fortreißende Originalität ist ihm nicht gegeben. Seine Stärke liegt demnach nicht so sehr in der Frische der Erfindung, als in seiner Fähigkeit, durch die Mittel der musikalischen Kunst im technischen Sinne starke Wirkungen zu erzielen. Die einfachen Kinderlieder, die die Motive zu ‚Hänsel und Gretel‘ bieten, hat er mit seiner überragenden Meisterschaft ebenso in die Sphäre hoher Kunst hinaufgeführt, wie er in allen seinen späteren Werken durch seine glänzende Kontrapunktik, durch die glitzernde Instrumentierungskunst tiefere Wirkung hervorbringt, als etwa durch eigene Einfälle. Alles aber, was Humperdinck schafft, gründet sich auf einen echt künstlerischen Geschmack und steht im Dienste einer ernsten, hohen Kunstübung...“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

26. **Gluck-Jahrbuch**, I. Jahrgang 1913. Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Abert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es berührt eigentümlich, im Jahre, da der große europäische Krieg entbrannt ist, da Engländer und Franzosen mit ihren Helfershelfern allem, was deutsch heißt, den Kampf bis zum letzten ansagten, Angehörige dieser Länder mit deutschen Gelehrten sich zusammenfinden zu sehen zur Verherrlichung und zur Erforschung der Werke eines Meisters, der trotz der fremden Sprachen, die ihm zum Untergrunde seines Schaffens dienten, ein kerndeutscher Mann war. Eigentümlich und doch nicht befremdend: die Engländer dulden ja auch heute noch z. B. Wagners Musik in London, gegen die Saint-Saëns in blindem Eifer wie ein Wilder zu Felde zieht. Den Franzosen andererseits ist Gluck in einigen seiner Werke seit langer Zeit ein verehrter Meister...

Das Jahrbuch ist seiner Idee nach eine Vorfeier zu Glucks 200. Geburtstage (2. Juli 1714). Ob die Hoffnungen auf eine Gluck-Renaissance sich nach Beendigung des schrecklichen Krieges verwirklichen werden? Ich glaube es nicht. Das Jahrbuch wird eröffnet durch ein gehaltvolles Geleitwort des Herausgebers, das u. a. prophetisch das geistige Defizit der Gluck-Feiern kündigt und einige nötige Seiten der Gluck-Forschung klarlegt. Es folgen Aufsätze über des Meisters erste Opern von dem um Gluck verdienten Julien Tiersot, über seine Mailänder Zeit von G. de Saint-Foix, über den „Ippolito“ von H. Abert, über Glucks „Cinesi“ und „Orfano della China“ von R. Engländer, Werke, die Marx nur ganz nebenbei behandelt hat, und kleinere Aufsätze von H. Goldschmidt und J. Fuller-Maitland. Den Beschluß machen kleine Notizen, unter denen eine kräftige Abfuhr, die Jaques-Dalcroze, der maßlos Überschätzte, erfährt, besonders angenehm berührt. Der Ruhm seines Züricher Landsmanns Nägeli, der einige Takte in eine Beethoven-Sonate hineinkomponierte, hat Dalcroze vielleicht nicht schlafen lassen: er hat an Gluck ähnlich herumgedoktert. Wird das Jahrbuch fortgeführt werden?

27. **Arrey von Dommer**: Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Als dessen dritte Auflage bearbeitet von Arnold Schering. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914.

Dommer, des ausgezeichneten Danziger Theoretikers, Handbuch ist seit 1878, in welchem Jahre die zweite Auflage erschien, durch gar manche wichtige Forschungsergebnisse überholt worden, so daß eine Neuauflage für viele Stellen die bessernde, teilweise die völlig umgestaltende Hand verlangte. Diese durchaus nötige Arbeit hat Arnold Schering in vortrefflicher, gewissenhafter und erschöpfender Weise geleistet, so daß das Werk nachdrücklich empfohlen werden kann. Freilich ist es der alte Dommer'sche Text kaum noch, den der Leser in die Hand bekommt, da der Änderungen und selbständigen Bearbeitungen der einzelnen Kapitel zu viele sind, und so hätte Schering getrost dem Werke

eine andere, seine Arbeit in helleres Licht setzende Überschrift geben dürfen. Das Buch liest sich auch in seiner neuen Fassung gut. Es bietet die Entwicklungsgeschichte unserer Kunst bis zum Auftreten Beethovens in einer im ganzen knappen, aber das Wesentliche völlig erschöpfenden Form. Der Schluß des Originals ist — mit Recht — weggelassen, weil er gar zu skizzenhaft gehalten war. Wollte Schering, wie er im Vorwort anzudeuten scheint, eine Fortsetzung des Werkes schreiben, so wäre diese Absicht mit Freuden zu begrüßen.

28. **Karl Grunsky**: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Zweite Auflage. — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Erster Teil. Zweite Auflage. Sammlung Göschen 1914.

Grunsky hat die Neuauflage der beiden Bändchen gründlich überarbeitet und wertvolle Ergänzungen und Berichtigungen vorgenommen, so daß die Bücher jetzt dem empfohlen werden können, der sich rasch über musikgeschichtliche Dinge der angeführten Zeiträume unterrichten will. Ins einzelne sich zu verlieren — dieser Gefahr ist Grunsky glücklich entgangen, ebenso muß man anerkennen, daß er nichts Wesentliches übersehen und namentlich auch die eigentlichen entwicklungsgeschichtlichen Momente genügend stark hervorgehoben hat. An einigen Stellen möchte man allerdings ein noch schärferes Betonen und Erklären des Wesentlichen wünschen. Auch wäre eine grundsätzliche Änderung der Anlage der Literaturangaben zu wünschen: wer die Literatur genau kennt, greift schwerlich zu den kleinen Bändchen; bei wem das nicht der Fall ist, der hat von den summarischen Angaben kaum etwas.

Wilibald Nagel

29. **Richard Wagners „Gesammelte Briefe“**.

Herausgegeben von Julius Kapp und Emerich Kastner. 2. Bd. Verlag: Hesse & Becker, Leipzig. (Mk. 3.50.)

Verhältnismäßig sehr rasch hat Dr. Kapp, der in der Hauptsache für diese Briefausgabe verantwortlich und ihr treibendes Element ist, dem ersten, in dieser Halbmonatsschrift (1. Juliheft 1914) bereits nach Gebühr gewürdigten Bande den zweiten, etwas stärkeren folgen lassen. Er umfaßt die Jahre 1843 bis 1850, im wesentlichen also Wagners Dresdener Zeit. Besonders als Ergänzung zu der großen Autobiographie Wagners wird man diesen Band sehr mit Nutzen zu Rate ziehen. Er enthält außer einer ganzen Anzahl nur in schwer zugänglichen Büchern gedruckter Briefe, wozu ich auch die von der offiziellen Ausgabe öfters recht abweichende Fassung der Briefe an Uhlig in der Zeitschrift „Das Orchester“ rechne, mehr als ein Dutzend Erstdrucke, von Briefen u. a. an Robert Schumann (bisher nur aus meinen ausführlichen Regesten bekannt), Friedrich Schmitt, das Oberhofmarschallamt in Koburg, Ferdinand Hiller, Eduard Devrient, Leopold Ganz. Wenn auch diese Briefe nichts wesentlich Neues bieten, so ergänzen sie immerhin doch unsere Kenntnis. Besonders verdienstlich finde ich, daß Prof. Hans Devrient die besonders für die Folge sehr wichtigen Briefe Eduard Devrients zur Verfügung gestellt hat. Hoffentlich folgen noch andere Besitzer unver-

öffentlicher Wagner-Briefe seinem Beispiel. Die Zahl solcher Briefe ist noch ziemlich groß; irrtümlich könnte aber mancher glauben, daß die nur im Auszug mitgeteilten Briefe an Breitkopf & Härtel von mir im ersten Bande der „Verlegerbriefe“ absichtlich unveröffentlicht gelassen worden sind, während sie tatsächlich verloren gegangen sind. Meinem Vorschlag gemäß sind jetzt die Personennamen gesperrt gedruckt (mit ganz wenigen übersehenen Ausnahmen) und die Namen der Wagnerschen Werke in Anführungsstriche gesetzt, was sehr die Übersichtlichkeit des Drucks erhöht. Empfehlen würde es sich auch, um Wiederholungen (vgl. S. 137 und 171 Alwine Frommann) zu vermeiden, die Notizen über einzelne Persönlichkeiten nicht in die Anmerkungen, sondern in das Personenregister zu verweisen; dieses müßte noch genauer gearbeitet sein und auch die vorkommenden Ortsnamen enthalten. So fehlt der Seite 126 erwähnte Luntez, der aber nur ein Druckfehler für „Cortez“ (die Oper „Ferdinand Cortez“ von Spontini) ist. Seite 150 wird Karl Reinecke als Dichter der Hillerschen Oper „Konradin von Hohenstaufen“ angeführt, statt Robert Reinick. Zu bedauern ist, daß manche Briefe, wie z. B. der an Karl Gaillard, Seite 242, aus unvollständiger Vorlage wiederabgedruckt werden mußten, weil dem Herausgeber das Original vorenthalten geblieben war. Daß er sein möglichstes getan hat, um mit dieser Ausgabe der Wagner-Forschung wirklich zu dienen, ist unzweifelhaft. Wir sind ihm wieder aufrichtigsten Dank schuldig.

Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

30. **Désiré Pâque:** Sonate II et III pour piano. op. 69, 70. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

31. **Josef Suk:** Schlummerlieder. Sechs Klavierstücke. op. 33. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig. (Mk. 2.50.)

Für beide Komponisten kann ich leider nur ein früher in diesen Blättern ausgesprochenes Urteil ohne Einschränkung wiederholen. Pâque hat Ideen, wie das interessante Ariensthema im Eingang der zweiten Sonate zeigt, weiß sie aber nicht formgerecht und wirkungsvoll zu behandeln; in der dritten Sonate überwuchern hineingeheimniste außermusikalische Gedanken mit unklarer Symbolik die stark fadenscheinige Erfindung und den geringen tonlichen Gehalt. Suk hat auch hier wieder alle Verbindung der musikalischen Arbeit mit der Schönheit und der Form geflissentlich aufgegeben, was seine aufs höchste sonderbaren Tonphantasieen ganz ungenießbar macht; etwas tonlich Häßlicheres wie das Liedchen (No. 2) ist mir selten vorgekommen.

32. **Berthe Marx-Goldschmidt:** Les chansons de Béatrix. Six pièces pour piano. op. 4. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig. (Mk. 2.50.)

33. **Clemens Schmalstich:** Suite de carnaval. 5 morceaux pour piano.¹⁾ op. 27. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

¹⁾ Es ist zu hoffen, daß in Zukunft deutsche Verleger den Werken deutscher Tonkünstler auch deutsche Bezeichnungen geben! Red.

34. **Édouard Schütt:** Souvenirs de jeunesse pour piano. Zwei Hefte. op. 97. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Alle vier Hefte enthalten höchst erfreuliche, wohlklingende und pädagogisch wertvolle Musik leichteren, romantischen Charakters. Von den Stücken der Frau Marx-Goldschmidt möchte ich als in Erfindung und Durchführung besonders gelungen No. 4 (Au matin) hervorheben. In Schmalstich begrüße ich einen mir bisher unbekannten Komponisten, von dem wir wohl noch mancherlei Gutes zu erwarten haben: alle fünf Stücke sind in ihrer Art gelungen, und das Walzerthema aus No. 3 (Air de ballet) gehört zweifellos zu den entzückendsten Walzermelodien der letzten Jahre, während sich in der Gavotte Rococo (No. 1) und der Tarantella (No. 4) ein blühendes musikalisches Leben entwickelt. Schütt's Stücke sind von sehr verschiedenem Werte: neben einem melodisch-rhythmischen kleinen Meisterstück wie der No. 14 (Promenade joyeuse) sind die übrigen 13 Nummern gar nicht in einem Atem zu nennen, wenn sie auch mancherlei gute musikalische Ideen enthalten; mehr Selbstkritik wäre zu wünschen.

Albert Leitzmann

35. **Jos. B. Foerster:** Streichquartett No. 3. op. 61. Verlag: Universal-Edition Wien.

Dieses Streichquartett besteht nur aus einem Satze, in den als Scherzo eine echtböhmische Polka und eine Art langsamer Satz eingefügt sind, während ein richtiges Finale fehlt, da das kurze Schlußstück nur vorher schon gebrachte Gedanken wiederholt. Neben ganz herrlichen, übrigens durchaus einfach gehaltenen melodischen Gedanken, vor allem im Eingang und in dem Trio der Polka, auf deren Wiederholung verzichtet wird, finden sich Stellen von harmonischer Geschraubtheit und Gesuchtheit, die leider manche Quartettvereinigung veranlassen werden, das Werk beiseite zu schieben, zumal es große Ansprüche an den Vortrag stellt. M. E. lohnt es aber doch, sich länger mit diesem Streichquartett zu beschäftigen. Ob es für den Komponisten gut ist, das geistige Erbe seiner Landsleute Smetana und Dvořák mit Harmonieen der Neufrauzosen zu verquicken, möchte ich freilich bezweifeln.

36. **Josef Vockner:** Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncell. op. 70. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien. (10 Mk.)

Dieses Klavierquintett darf aufs wärmste empfohlen werden; es ist übrigens nicht so schwer, als daß nicht auch Kammermusik treibende Dilettanten es erfolgreich vornehmen dürften. Der Komponist besitzt eine durchaus natürlich sich gebende, reiche Erfindung und verarbeitet seine Themen sehr geschickt und klangvoll. Gleich das Hauptthema des ersten Satzes wirkt gewinnend; einzelne Stellen darin, vor allem aber die Verwendung des Hauptthemas auch als eine Art Choral und das Scherzo lassen mich darauf schließen, daß der Tonsetzer bei Bruckner in die Lehre gegangen sein muß. Das sehr knappe Scherzo, ein ungemein lebenswürdiges Stück, nimmt einen vollends mit dem sehr melodischen sogen. Trio ganz gefangen. Das vorangehende Adagio ist schön aufgebaut,

wirklich warm empfunden und in dem etwas lebhafteren Zwischensatz recht effektiv. Der Schlußsatz beginnt mit einem sehr energischen Hauptthema, zu dem das weiche Gesangsthema einen trefflichen Gegensatz bietet. Die knappe Form dieses Finales möchte ich als besonders wirkungsvoll noch hervorheben.

Wilhelm Altmann

37. **Heinrich Grünfeld:** Drei alte Stücke für Violoncell und Klavier. 1. Wilhelm Friedemann Bach: Largo aus einem Orgelkonzert. 2. Ludwig van Beethoven: Menuett (No. 2 der sechs „Menuetten für Klavier“). 3. W. A. Mozart: Adagio aus dem Klarinettenkonzert. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (je Mk. 1.—.)

Ausgezeichnet in einer anspruchslosen und doch bedächtigen Manier gesetzte Stücke für den Cello-Unterricht und für das Haus, die man jedem und für jeden Zweck anempfehlen kann.

38. **Bruno Seidler-Winkler:** Zwei Vortragsstücke für Violine und Klavier. op. 92. — Romanze. op. 93. — Scherzo. Ebenda. (je Mk. 1.—.)

Unterrichts- und Salonstücke feinerer Kultur. Für die Mittelstufe brauchbar. Die Romanze ist etwas schwerer, dafür für den Vortrag um so dankbarer.

39. **Victor von Woikowsky-Biedau:** „Rahab, die Jerichonitin.“ Ballade für Bariton mit großem Orchester oder Klavier. op. 35. (Ausgabe mit Klavier Mk. 3.—.) — „Des Sultans Gesetz.“ Ballade für eine tiefere Stimme mit Klavier. op. 34. (Mk. 2.—.) Ebenda.

Dieser ungemein fleißige und ebenso ehrgeizige Komponist macht sich hier an zwei Balladen, von denen die eine, die Münchhausensche, eine Art Paraphrase über ein biblisches Motiv darstellt und die andere von Dahn mehr einen Witz poetisch verarbeitet. Wir haben von diesem Komponisten weniger gelungene Sachen gehört, und vielleicht ließ er sich vom Vorwurf der Unmodernität etwas zu sehr schrecken und zeigte nun so recht von Herzen, wie gut und kräftig er zu malen und wie straff er zu arbeiten versteht. Die Stücke, besonders „Rahab“, sind nicht leicht wiederzugeben, und um sie zu vollem Erfolg zu bringen, müßte schon ein erster Sänger sich für sie einsetzen. Dann werden sie auf ein breites Publikum ihre Wirkung nicht verfehlen, und auch der Musiker wird sich einem gewissen Respekt vor dem Können des Komponisten nicht widersetzen. Daß aber keine anhaltendere Suggestion von diesen Gesängen ausgehen kann, das liegt sowohl an den Gedichten wie an der tatsächlich etwas veralteten Kultur der Darstellung, die allzu scharf nur den deutlichen Effekt im Sinne hat. Ich hebe nur die Schmachtsstelle „welch ein Mann“ aus dem Dahnschen Gedicht heraus. Die Geschichten von Selims Töchtern, denen die heldenmütigen Templer die „Schleier lüften“ und die sinnlichen, „berauschenden“ Tumulte der „gebräunten, heißen Leiber“ versetzen uns nicht mehr in Ekstase, wie vor vierzig, fünfzig Jahren. Und diese Stimmungen sind auch das Element der Vertonung. Das aber ist der Hauptgrund, weshalb diese an sich ernstesten Arbeiten nicht ernst genug genommen werden können.

40. **Josef Stransky:** Zwei symphonische Gesänge für eine mittlere Stimme und großes Orchester. 1. Mondaufgang. 2. Requiem. (Klavierauszug Mk. 2.—.) Ebenda.

Der Komponist bemerkt zu diesen Klavierauszügen, daß sie skizzenhaft seien, und daß eine Aufführung nur für Gesang und Orchester gedacht und gewollt sei. Doch kann man schon aus dieser Gesangsausgabe ersehen, daß man es mit breit angelegten, ernsten, dämmerhaft hinwallenden Gesängen zu tun hat, die viel auf Farbe und Stimmung zielen. Symphonische Gesänge nennt sie der Autor offenbar deshalb, weil er sie einheitlich motivisch angelegt hat. Die letzte Wirkung und Prüfung kann natürlich nur von einer Aufführung mit Orchester ausgehen, wenngleich die Begleitung nicht so „skizzenhaft“ ist, daß man die Lieder nicht auch im intimeren Kreise mit Klavier singen könnte.

41. **Carl Bohm:** „Er ist's“, „Der Pförtner“, „Im Traum“, „Unter Rosen“. (je Mk. 1.—.) Ebenda.

Das Publikum, für das diese Lieder geschrieben sind, wird sich auch an diesen neuesten Produkten des Komponisten erfreuen. Sie sind schlicht und sentimental, wie aus einem verborgenen, anspruchslosen Winkel irgendwo in einem Pfarrhaus. Die Gedichte sind von Trenkler-Sieber oder Königbrun-Schamp, — Namen, die so großmütterlich anmuten, wie die Menschen, die nach dieser oft allerdings berechnet naiven Kunst Verlangen tragen. Auch diese Art Kunst ist besser geworden. Das hübscheste Lied ist „Im Traum“.

Arno Nadel

42. **Hugo Kaun:** Vier Männerchöre a cappella. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Part. je Mk. 0.80.)

Hugo Kaun, der sich in Männerchorkreisen durch verschiedene gelungene Werke einen geachteten Namen gemacht hat, bietet hier vier Chöre über zeitgemäße Texte. Leistungsfähige Vereinigungen sehen sich hier vor interessante und dankbare Aufgaben gestellt. Die innig empfundenen Worte von Knodt und Schellenberg haben eine kongeniale Vertonung erhalten. Besonders möchte ich den wuchtigen „Aufruf“ und das ziemlich schwer auszuführende achtstimmige „Weineleise“ als prächtige, unsere große Zeit packend darstellende Bilder hervorheben.

43. **Georg Eggeling:** Acht kleine heitere Klavierstücke. op. 140. (Mk. 1.—.)

44. **Ernst Backer:** Zwölf kleine Klavierstücke mittlerer Schwierigkeit. Heft I, II, III. (je Mk. 1.25.)

45. **Gustav Lazarus:** Fünf Klavierstücke mittlerer Schwierigkeit. op. 172 (Mk. 1.25); Zwei Klavierstücke. op. 173. (Mk. 1.—.) Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Die vorliegenden Werke seien allen Lehrern, die nicht immer das Allbekannte spielen lassen wollen und neues wertvolles Material für die Mittelstufe suchen, warm empfohlen. Was der rührige Verlag hier bietet, ist gesunde Hausmannskost, die nicht gerade Neues enthält, aber allem Banalen und Süßlichen aus dem Wege geht. Die Stücke sind für die Lernenden mit genauem Fingersatz versehen, mit dem man sich in allen Einzelheiten einversanden erklären kann.

Emil Thilo

OPERA

BERLIN: Die Verlegenheitsopern haben abgewirtschaftet, und wir sind wieder bei Wagner. Das Deutsche Opernhaus hatte nach dem „Rheingold“, also nach dem Vorabend, eine längere Pause eintreten lassen, als es künstlerisch gerechtfertigt war. Wir erinnern uns aber noch, in welchem Stil der „Ring“ begann: im allzumenschlichen, nüchternen. Die „Walküre“ drohte diesen Stil fortzusetzen. Der herrliche Fluß des ersten Aktes, sein leidenschaftlicher Atem gerieten immerwährend ins Stocken. Allerlei Menschlichkeiten wirkten zusammen: das Orchester, von Eduard Mörike geführt, litt unter der Schwäche der Geigen, der Siegmund des von Dresden herbeigerufenen Herrn Loeltgen gab zwar künstlerisch den Ton an, aber nicht ohne nach schlechter Wagnersängerart die Phrase in ihre Bestandteile aufzulösen, die Sieglinde Emmy Zimmermanns suchte vergeblich ihre Soubrettenhaftigkeit durch „Höhepunkte“ zu verschleiern, und der Hunding des Herrn Robert Blaß deutete bei vornehmtem Gesang nicht einen Augenblick an, daß er in seiner Mannesehre tödlich getroffen war. Überdies hatte sich die Weltische verzweigt, ein Grau in Grau hatte die Bühne beherrscht, und auch dem Schwert Nothung war durch die wegwerfende Bewegung Siegmunds schwere Kränkung widerfahren. Wäre es so weiter gegangen, dann hätte man für Wagner ernstliche Besorgnis hegen müssen. Nun änderte sich aber viel. Den stärksten Trumpf spielte das Opernhaus mit dem anderen Dresdener Gast, Friedrich Plaschke aus, einem Wotan, der auch über heikle Stellen durch die Pracht seiner Stimme und die Vertiefung des Ausdrucks hinwegführte. (Die Fricka Luise Marcks ist kaum zu nennen.) An diesem Wotan hing alles. Wie er im Schluß Kraft und Weichheit verteilte, das war so außerordentlich, daß die Schwäche des Gottes menschlich berührte. Daneben bestand die technisch hervorragende Brünnhilde Melanie Kurts mit Ehren. Im Laufe des Abends hatte auch das Orchester an Ausdrucksfähigkeit ein wenig gewonnen. Unveränderlich nüchtern aber war die Szene geblieben, die schließlich den Charakter einer thüringischen Landschaft hartnäckig betonte. Doch wird der Leitung bezeugt, daß sie sich durch Vermeidung alles Kindlichen und Kinohaften im Walkürenritt ein wahres Verdienst erworben hat. Womit nicht gesagt sei, daß das Walkürenensemble eine Ohrenweide war. Im Gegenteil. Im ganzen also eine Aufführung, die zwar ihre beste Kraft von auswärts bezog, aber mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse keinen schärferen Widerspruch erfahren soll.

Adolf Weißmann

BREMEN: Unser Stadttheater eröffnete die neue Spielzeit inmitten der Kriegswirren anfangs September mit „Lohengrin“. Kaum konnte es zeitgemäßere Worte geben als die des Königs im dritten Akt: „Nun soll des Reiches Feind sich nah'n, wir wollen tapfer ihn empfang'n: aus seinem öden Ost daher soll er sich wagen nimmermehr! Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!“ Der Abend verlief unter Leitung des neuen

Kapellmeisters Manfred Gurlitt bei der bisherigen Besetzung der meisten Hauptrollen ausgezeichnet. Statt Alois Hadwiger, der in den ersten Kriegswochen aus dem Verband unserer Oper schied, sang Hilmut Neugebauer den Lohengrin. Hervorragende Darbietungen boten ferner „Fidelio“ mit Hertha Pfeilschneider in der Titelpartie, dirigiert von Walter Wohlleben, und „Die Meistersinger“ unter M. Gurlitt. Ganz besonderen Anklang fand schließlich „Der Ring des Nibelungen“. Prof. Dr. Vopel

DRESDEN: Eine Vorstellung von Wagners „Lohengrin“ gab Helena Forti erstmalig Gelegenheit, sich als Ortrud zu versuchen. Die völlig einwandfreien, Gesang und Darstellung aufs innigste miteinander verbindenden Vertreterinnen dieser schwierigen Partie sind so selten, daß es für Helena Forti keinen Vorwurf bedeutet, wenn man feststellt, daß sie nicht zu ihnen zählt und wohl auch nie zählen wird. Die Erinnerung an Charlotte Huhns unerreichte Leistung steht überdies jeder anderen Ortrud hemmend im Wege. In Mozarts „Entführung“ war das Blondchen mit Grete Merrem ganz vortrefflich neu besetzt, auch der Belmonte Richard Taubers bereitete keine Enttäuschung. Da künftig im Opernhaus viermal wöchentlich gespielt werden soll, so wird wohl demnächst von neuen Taten zu berichten sein.

F. A. Geißler

GRAZ: Seit dem letzten Berichte ist an Ereignissen in der vorigen Spielzeit ein kurzes, aber äußerst erfolgreiches Gastspiel Sigrid Arnoldsons in ihren bekannten Glanzparteen und die Erstaufführung von „Pique-Dame“ zu erwähnen, die indessen trotz guter Aufführung gänzlich abfiel. — Die neue Spielzeit ist nicht am 1. September, sondern am 16. September mit „Lohengrin“ vor ausverkauftem Hause eröffnet worden. Die Oper war gänzlich neu studiert und auch dekorativ neu ausgestattet worden, wobei man sich mit Recht an das Bayreuther Bild hielt. Stephanie Zimmer, eine liebliche Elsa, Eugenie Stahl, eine dämonische Ortrud, und Adolf Fuchs, ein mitreißender Telramund, sind besonders hervorzuheben. Die Stellen, die auf Deutschlands Macht und Größe Bezug haben, wurden mit brausenden, lang anhaltenden Zustimmungsrufen begleitet. — Zum ersten Male in Graz ging „Feuersnot“ von Richard Strauß, zusammen mit dem Schäferspiel „Die Maienkönigin“ von (oder besser: nach) Gluck in Szene. „Feuersnot“ gelangte zu einer in jeder Beziehung hervorragenden Wiedergabe; die beiden Hauptpartien Kunrad (Adolf Fuchs) und Diemut (Rosine Fortelini) waren ausgezeichnet besetzt, die Kinderchöre mit den ausgesuchten großen Intonationsschwierigkeiten klappten genau, das Orchester stand völlig auf der Höhe. In dem Gluckschen Schäferspiel zeichnete sich Valentine Müller als Philint besonders aus. — „Fra Diavolo“ fand nach zwölfjähriger Pause wieder Aufnahme in dem Spielplan und erreichte den freundlichsten Erfolg, den das Werk neben der reizenden Zerline Olga Barco-Franks und dem guten Fra Diavolo Harry Schürmanns in erster Linie dem urkomischen Beppo zu danken hatte, den Karl Koß auf die Bühne stellte. Alle genannten Werke hatte Oskar C. Posa mit großem Stil-

gefühl und hervorragender musikalischer Intelligenz dirigiert und sich besonders mit „Feuersnot“ als ein weit über den Durchschnitt ragender Kapellmeister erwiesen. Für die hübschen Neuinszenierungen ist Julius Grevenberg verantwortlich. — An gut studierten Repertoireopern, die vor vollen Häusern in Szene gingen, sind namhaft zu machen: „Fidelio“, „Der fliegende Holländer“, „Carmen“, „Der Freischütz“ und „Hoffmanns Erzählungen“, die Ludwig Seitz sehr gewandt und umsichtig dirigierte, und „Margarethe“, „Martha“, „Der Troubadour“, die Konrad Schenkl geschickt herausbrachte, während Karl Koß sich als guter Regisseur erwies. Eugenie Stahl (Leonore, Senta) fiel durch darstellerische Intelligenz und prächtige Stimme auf, Paula Stein (Carmen, Martha) und Rosine Fortelni (Agathe, Antonia) sind schönstimmige, treffliche Sängerinnen, Friedrich Schorr (Holländer) und Adolf Fuchs (in den dämonischen Hoffmann-Parteien) verdienen ebenfalls besondere Erwähnung. — Die Vorstellungen weisen durchschnittlich einen besseren Besuch auf als zu Friedenszeiten.

Dr. Otto Hödel

HANNOVER: Bei der Nachlese aus voriger Saison, soweit die Ereignisse meiner letzten Berichterstattung nachfolgten, habe ich aus dem Betriebe unserer Königlichen Bühne zu erwähnen, daß dicht vor Toresschluß gelegentlich der letzten vollständigen „Ring“-Aufführung der Saison die „Götterdämmerung“ eine neue Ausstattung erhalten hat. Die in der zu Ende gehenden und vorigen Spielzeit geförderte Neuinszenierung von Wagners Nibelungentrilogie ist damit zu einem glänzenden Abschluß gebracht. Prof. Hans Kautsky ist auch bei den Dekorationen zu der „Götterdämmerung“ seinem künstlerischen Rufe nichts schuldig geblieben. Die Bühnenbilder zeichnen sich durch äußere Pracht und innere Zweckmäßigkeit aus. — Ferner ist noch aus jenen Frühlingstagen in unserer Erinnerung ein weiterer Zyklus von vier „Parsifal“-Aufführungen lebendig, deren starke Wirkung durch das Hinzuziehen bedeutender auswärtiger Kräfte einen eigenen Reiz erhielt. J. Bischoff von der Berliner Hofoper sang bei dieser Gelegenheit den Gurnemanz, Kirchner vom Charlottenburger Deutschen Opernhaus den Parsifal, Eva Plaschke-von der Osten und Frau Rüschke-Endorf aus Leipzig die Kundry und John Forsell den Amfortas. Unser Königliches Theater hat dann die neue Spielzeit ziemlich übereinstimmend mit früheren Jahren am 1. September begonnen, konnte aber zuerst nur wenige Tage die Pforten offen halten, da die wegen der Mobilmachung zurückgebliebene Fertigstellung der neuen Beleuchtungsanlage für den Bühnenraum ein Weiterspielen nicht gestattete. So fing man denn am 15. September zum zweiten Male an, um dann in gewohnter Weise, wenn auch bei nur schwachem Besuche, den Spielplan aufrecht zu erhalten. Da unser Heldenbariton Merter ter Meer als Marineoffizier dem Rufe des Vaterlandes gefolgt ist, mußte für das von ihm vertretene wichtige Fach Ersatz geschafft werden. Die Aushilfen, die uns bislang von auswärts wurden, waren Taucher-Chemnitz, Bültmann-Braunschweig, Unkel-Köln, Otto-Danzig und Paps-

dorf-Berlin. Trotz der theaterfeindlichen Zeit ließ sich doch einiges Interesse für die neuengetretenen Mitglieder unserer Königlichen Bühne verspüren. Es wurde ihnen nicht immer leicht gemacht, die Stellung der abgegangenen Kräfte, an deren Vorzüge und Schwächen sich das Publikum im Laufe langer Jahre gewöhnt hatte, zu behaupten. Doch läßt sich schon jetzt beobachten, daß bereits neue Bande des Interesses und Sichverstehens geknüpft sind. Vor allem gilt dies von unserem neuen lyrischen Bariton Liszewski, dem Baß Wissiak und unserer Soubrette Frl. Schuh. Auch Frl. Mertens hat einen schönen dunklen Alt einzusetzen. Am wenigsten genügte bisher unser erster lyrischer Tenor Strack wegen der geringen Festigkeit seines Gesangstones. Der 24. Oktober brachte die erste Opern-Neuheit dieser Saison: Heinrich Zoellners „Überfall“, die unter der musikalischen Oberleitung K. Gilles und unter der hingebungsvollen Vertretung der Hauptpartien durch Frl. Kappel und die Herren Kronen und Strack eine überaus entgegenkommende Aufnahme fand. Die Wirkung der Oper beruht in dem aktuellen Kern der Handlung, während die Musik bei all den temperamentvollen Anläufen den Eklektiker nicht verleugnet.

Albert Hartmann

KARLSRUHE: Die Hofbühne hat für die am 1. Oktober eröffnete Spielzeit eine Anzahl neuer Kräfte verpflichtet. In Frau Palm-Cordes verzeichnen wir den Gewinn einer hochdramatischen Sängerin, die früher schon als Elektra, Isolde und Brünnhilde außerordentliche Zustimmung gefunden hat, und die neuerdings als Ortrud eine durch Stimmpracht, Gewalt des Ausdrucks und packende Darstellung gleich hervorragende Kunstleistung bot, während sie als Fidelio rein gesanglich nicht restlos befriedigte. Neben ihr wirkt Beatrice Lauer-Kottlar, in deren Parteien (Venus, Martha, „Tief-land“, Amelia, „Maskenball“) sich edelster Gesang mit erschöpfendem Ausdruck und fesselndster Darstellung paart. Eine ganz treffliche Kraft besitzen wir weiterhin in Therese Müller-Reichel, der Vertreterin der Soubrettenpartien. Grete Finger, die neue jugendlich-dramatische Sängerin, führte sich gesanglich als Elsa, Elisabeth und Agathe vorteilhaft ein; die schauspielerische Verkörperung ihrer Parteien bedarf aber weiterer Vertiefung. Mary Rudy beherrscht das Koloraturfach sicher und elegant. Der neu verpflichtete Heldenbariton Schöffel besitzt klangvolles, hübsches Material, das aber nicht einwandfrei gebildet ist; bei weiterer Vervollkommnung, auch in darstellerischer Hinsicht, wird er eine brauchbare Kraft geben. Der in Kriegsdiensten abwesende Baßbuffo F. Roha hat in F. Hancke, der Bassist W. v. Schwind in unserem früheren Mitglied Hans Keller einen tüchtigen Vertreter gefunden. Mit den Genannten bilden Hans Siewert (lyrischer Tenor), Hans Bussard (Tenorbuffo), Max Büttner und J. van Gorkom (Baritone) das leistungsfähige Herrenensemble. Erwähnt sei noch eine unter Alfred Lorentz' Leitung nach der ursprünglichen Fassung erfolgte „Tannhäuser“-Aufführung, deren eindrucksvolle Wiedergabe aber die Vorzüge der späteren Bearbeitung nicht vergessen machen konnte.

Franz Zureich

KASSEL: Trotz der schweren Zeit gingen bis jetzt 16 Opern über unsere Bühne. Zöllners „Überfall“ eröffnete den Reigen am 2. September. Seine gleichfalls zeitgemäße Oper „Bei Sedan“ folgte 4 Wochen später. Wie diese trug auch Alfred Kaisers „Theodor Körner“ den patriotischen Gefühlen Rechnung. Außerdem erschienen „Fidelio“, „Freischütz“, „Zauberflöte“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Siegfried“, „Stradella“, „Rigoletto“, „Nachtlager“, „Heiling“, „Tiefland“, „Evangelimann“, „Der Widerspenstigen Zähmung“. Den Taktstock führte in allen außer in dem von Dr. Pauli geleiteten „Nachtlager“ Dr. Zulauf, dessen Dirigentenfähigkeiten seit der Erkrankung des (im Juli) allzufrüh verschiedenen langjährigen 1. Kapellmeisters Dr. Beier sich glänzend bewährt haben. Stets fein durchgearbeitete Orchesterleistungen und wohl abgerundete Aufführungen. In das bisherige tüchtige Solisten-Ensemble der Damen Kronacher, v. d. Osten, Merkel, Hofacker, Herper, Bake und der Herren Wuzél, Bartram, Ulrici, Groß, Taubert, Eberle fügten sich mit wechselndem, aber im allgemeinen mit gutem Erfolge ein die Herren Schmieter (Tannhäuser u. a.), Schorn (Mime u. a.) und Krauß (Tamino u. a.), letztere für die im Felde stehenden Herren Warbeck und Windgassen.

Dr. Brede

KOPENHAGEN: Auch in den neutralen Staaten wird wohl überall das Leben von dem jetzigen Kriegszustand beeinflusst. So jedenfalls auch hier. Die Interessen wenden sich zum großen Teil anderswohin als zu den künstlerischen Veranstaltungen, und gleichzeitig macht sich der ökonomische Druck fühlbar. Kein Wunder, daß die Initiative der Königlichen Oper etwas gehemmt ist, und daß der Besuch meistens merkbar geringer ist als sonst. Am besten gelang wohl die Wiederaufnahme von „Tristan und Isolde“; dagegen war die Aufführung des alten Singspiels „Der Schlaftrunk“ mit Musik von Weyse kein glücklicher Griff; die sehr veraltete Musik (komp. 1808) konnte nicht mehr unterhalten, und nur die eingestreuten reizenden „Romanzen“, die ersten feinen Sprossen einer dänischen Musik, wirkten noch erfreuend und belebend. Die Theaterleitung hat unter den obwaltenden Umständen einigemal dazu gegriffen, das Theater an die Arbeiterorganisationen auszuleihen und Vorstellungen zu geben für die Mitglieder dieser Genossenschaften, die also wieder die Karten zu billigen Preisen verteilten. Für dieses zum Teil sonst nicht „theaterfähige“ Publikum, das natürlich das ganze Haus füllte, wurden auch Opern gegeben, z. B. Puccini's „Bohème“, und mit Begeisterung aufgenommen.

William Behrend

MAINZ: Nachdem mannigfache Bedenken, die für eine Eröffnung der diesjährigen Theatersaison in Frage kamen, glücklich überwunden waren, brachten wider Erwarten eine Reihe ausverkaufter Häuser überzeugende Beweise regen Interesses des Mainzer Publikums an unserem Kunstinstitut, so daß die Theaterfrage endgültig geregelt erscheint, und daß wir trotz der schweren Kriegszeit nun doch auch in diesem Winter wieder Erholung und künstlerische Genüsse in Thalias Tempel erwarten dürfen. Als neuer Direktor ist der Mainzer Bühne in Jean Islaub

ein ebenso gewissenhafter wie langjährig erprobter Fachmann erstanden, dessen reiche Erfahrungen als Opernsänger und Regisseur an großen Bühnen Gewähr für eine ersprießliche und künstlerisch-erfolgreiche Theaterleitung geben. Seine erfahrene Hand, die überall mit Verständnis und Geschick waltet, war bei allen Opernaufführungen, die bisher nur deutsche Meister zu Wort kommen ließen, nicht unschwer zu vermerken. Auch in der Wahl der neuen Opernkräfte war er vom Glück begünstigt. Vortrefflich ist die Heldenenorfrage durch Christian Streib, einen mit jugendfrischen, glänzenden Stimmitteln begabten Sänger, gelöst. Auch Frieda Cornelius, die seither in Frankfurt a. M. wirkte, verspricht dank ihres wohldisziplinierten, klangfähigen Organs eine bedeutende Vertreterin des Alt-fachs zu werden. Unter den sonstigen neuverpflichteten Mitgliedern fiel noch Willy Roos als stimmkräftiger, vornehmer Bassist angenehm auf. Nach allem zu urteilen, darf man der weiteren Spielzeit mit Vertrauen entgegensehen.

Leopold Reichert

MANNHEIM: Nur einige Wochen später als sonst nahm das Hoftheater seinen Betrieb wieder auf, und die vielen Räder und Rädchen griffen zur Kriegszeit prompter ineinander, als man gedacht hatte. Das Solopersonal ist vollständig geblieben, im Orchester und Chor fehlen wohl Leute, wie auch beim technischen Personal, aber es ging bis jetzt ganz gut, nur eine Bühnenmusik ist nicht zu haben. — Nach einigen vaterländischen Abenden — „Wallensteins Lager“, „Joseph Heyderich“ und „Das eiserne Kreuz“ mit passenden musikalischen Einlagen — eröffnete eine gute „Lohengrin“-Vorstellung die Reihe der regelmäßigen Abonnementsvorstellungen. Neueinstudiert gingen bis jetzt in Szene: „Das Nachtlager in Granada“, „Cosi fan tutte“ und „Lucia von Lammermoor“. „Der fliegende Holländer“, „Tristan und Isolde“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Troubadour“, „Norma“, „Fidelio“ und „Mignon“ folgten, und der Besuch ließ wenig zu wünschen übrig, es gab sogar wiederholt ein ausverkauft Haus. Eine wertvolle Bereicherung des Solopersonals bedeutet das Engagement von Minni Leopold und Dorothea Manski. Erstere ist als zweite Sängerin im hochdramatischen Fache tätig, letztere hatte als Gabriele und Leonore („Troubadour“) sowohl mit ihrer sehr schönen Stimme als auch mit ihrer Gesangs- und Gestaltungskunst großen Erfolg. Hohe Anerkennung verdient die Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte“, die Arthur Bodanzky hervorragend leitete. Das Werk in der Bearbeitung Levis fand in der Besetzung mit Gertrud Runge, Lisbeth Ulbrig-Korst, Ernst Fischer, Friedrich Bartling und Karl Mang eine sehr liebevolle Aufnahme.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Der Spielplan der letzten Wochen hat eine wichtige Neuerung gebracht: unsere Opernleitung hat begonnen, „Don Giovanni“, „Figaro“ und „Entführung“ im großen Hause zu geben. Man hatte sich daran gewöhnt, seit den Levi-Possartschen Musteraufführungen das kleine Residenztheater mit seinen teuren Plätzen für die einzige stilistisch mögliche Mozart-Bühne zu halten und dieser unerschütterliche Glaube konnte es bewirken, daß nicht nur alle Minder-

bemittelten, sondern auch diejenigen Wohlhabenden, die sich nicht sofort nach dem Erscheinen des Wochenspielflans persönlich oder durch einen Dienstmann an dem hitzigen Wettrennen nach Mozart-Karten beteiligten, ihre tatsächliche jahrelange Aussperrung von den Werken des größten aller Musikdramatiker nicht als einen unerhörten Zustand empfanden, sondern als die Folge einer richtigen künstlerischen Erwägung geduldig hinnahmen. Aber diese künstlerischen Erwägungen waren von Äußerlichkeiten ausgegangen, wenn auch von verlockenden Äußerlichkeiten. Wer das entzückende Rokokotheater kennt und das Menzelsche Kolorit dieses Raumes, in dem einem Mozartsche Bläserakkorde im Ohr klingen, ehe das Orchester einen Ton spielt, einmal empfunden hat, kann verstehen, daß man über diesen Reizen sich das Wesentliche eines Musikraumes, die akustischen Vorzüge, jahrelang eingeredet hat. Sie sind aber nicht da. Im Residenztheater klingt alles deutlich, deutlich bis zur Bosheit, auch der kleinste Kratzer des letzten Mannes an der zweiten Violine wird gehört. Aber es klingt nicht schön. Es fehlt die schwingende, verbindende Resonanz, die erst den üppigen Gesamtklang erzeugt und es unmöglich macht, daß man klang-analytisch hört, daß man bei der ersten Geigenkantilene gleich deutlich merkt, wie viele Herren hier zusammenwirken, und wer von ihnen den Bogen etwas stärker auf die Saiten drückt als die übrigen. Es ist anzunehmen, daß neben der Rücksicht auf die Allgemeinheit auch diese Erkenntnis dazu beigetragen hat, Mozart wieder im großen Hause aufzuführen. Die Aufführungen boten das gewohnte, längst bekannte Bild unserer hiesigen Besetzung und wurden von Walter und Heß sehr rhythmisch und klangschön herausgebracht.

Alexander Berrische

KONZERT

BERLIN: Der 2. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte Mozarts Symphonie in Es, die Zweite Beethovensche und des Dirigenten „Heldenleben“, mit dem sich die Hörer immer enger befreunden, je öfter ihnen das Werk vorgeführt wird. In der Ausgestaltung der einzelnen Perioden, der Schönheit des Klanges, der Verteilung der dynamischen Schattierungen war die Ausführung ein wirkliches Meisterstück. — Das 2. Nikisch-Konzert begann mit der Tragischen Ouvertüre von Brahms und schloß mit der Siebenten Symphonie von Beethoven; dazwischen waren Bruchstücke aus Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“ gelegt („Blütenwunder und Trauermarsch“), klanglich höchst reizvolle Musik, bei der man aber das rhythmische Element ganz vermißt. Elena Gerhardt trug erst eine Gruppe Brahms'scher Lieder vor, die Max Reger für Orchester bearbeitet hat. Diese lagen ihr weit besser als die später gesungenen von Beethoven, in denen die sonst so sammtweiche Stimme die Höhe nur mühsam erreichte; der Eigenart der Künstlerin, die sich in dem Brahms'schen Empfindungsleben durchaus zu Hause fühlt, liegt Beethoven nicht. So sehr sie sich auch reckte, die Größe des Ausdrucks für „Die Himmeln rühmen des Ewigen Ehre“ erreichte sie doch

nicht. — Artur Schnabel und Carl Flesch spielten an ihrem 2. Beethoven-Abend die Sonaten in A op. 12 No. 2, in c und G op. 30 No. 2 und 3; mit ihrem fein abgetönten Vortrage erfreuten die beiden Künstler die aufmerksam dieser Musik lauschenden Hörer.

E. E. Taubert

Max Fiedler will sich auch wieder als Klavierspieler betätigen und hat sich mit dem Konzertmeister der Königlichen Kapelle Leopold Premyslav und der als Kammermusikspielerin besonders geschätzten Violoncellistin Eugenie Stoltz-Premyslav zu einem Trio vereinigt, das gleich bei seinem ersten Auftreten (Mozart G-dur; Brahms op. 8, neue Fassung; Beethoven op. 70 No. 1) sich die Gunst eines sehr kunstverständigen Publikums im reichsten Maße eroberte. Insbesondere ließ der durchgeistigte Vortrag keinen Wunsch unerfüllt. — Eine schöne Abwechslung bot das 1. Abonnementskonzert des Violoncellisten Heinrich Grünfeld, da er mit Ernst von Dohnányi am Klavier und mit dem Klarinettenisten Prof. Oskar Schubert die in der Originalfassung selten zu hörenden Trios von Brahms op. 114 und Beethoven op. 11 zum Vortrag brachte; auch spielte er die schönen Variationen op. 17 von Mendelssohn. Zur Mitwirkung hatte er noch Lola Artôt-de Padilla herangezogen, die, von Otto Bake begleitet, mit Schubertschen Liedern einen sehr starken Erfolg hatte. — Der noch junge Geiger Emil Telmányi, ein hervorragender Techniker und warm empfindender Musiker, genoß den Vorzug, daß bei seinem Konzert Ferruccio Busoni die Leitung des Blüthner Orchesters übernahm; mit dessen geistvollem, von edler, warmer Melodik erfülltem, prachtvoll instrumentiertem, freilich recht schwierigem Konzert, das allmählich anfängt, die längst verdiente Beachtung zu finden, erzielte der Konzertgeber einen sehr starken Beifall, der freilich zum guten Teile auch dem Komponisten galt. Das Mendelssohnsche und Brahms'sche Konzert (Kadenz von Busoni!) brachte dem Konzertgeber gleichfalls einen starken Erfolg.

Wilhelm Altmann

Einen auserlesenen künstlerischen Genuß bereiteten die Herren Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert an ihrem ersten Trioabend. Dvořák's f-moll op. 65, Mozarts E-dur No. 6 (K. V. No. 542) und F-dur op. 80 von Robert Schumann gelangten in jener sorgsam gearbeiteten, stilistisch feinfühligsten Art zur Wiedergabe, die das Musizieren dieser Vereinigung von jeher auszeichnet. — Hoch gingen die Wogen der Begeisterung in einem zum Besten des Landes-Kriegsfürsorgeamts in Böhmen und des Deutschen Roten Kreuzes von den „Böhmen“ veranstalteten Kammermusik-Abend. Neben einem alten Glanzstück der „Böhmen“, Smetana's e-moll Streichquartett „Aus meinem Leben“, bot die Spielfolge noch die Variationen über die österreichische Kaiserhymne aus dem Haydn'schen Kaiserquartett, Schuberts op. 161 und, mit Teresa Carreño als bewunderungswürdig anschmiegsamer Meisterin des Klavierparts, Schumanns unverwelkliches Quintett op. 44.

Willy Renz

Zum Besten der „Akademischen Kriegshilfskasse“ konzertierte der Berliner Lehrer-Ge-

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

sangverein (Leitung: Prof. Felix Schmidt). Das Programm brachte der Zeit angemessene Stücke, die eine Wiedergabe fanden, wie sie nur ein allererster Chor zustande bringt. Das Fehlen von siebzig im Felde stehenden Mitgliedern macht sich im Tenor wohl hier und da bemerkbar, aber die unübertroffene Disziplin dieses Chores kommt trotzdem genügend zur Geltung; vor allem im reinen Singen. Etwas weniger gelingen die Einsätze, in denen manchmal Nervosität und Übereifer zu verspüren ist. Aber ein Stück wie das Körner-Webersche „Schwertlied“ wird diesem Chore gewiß von keiner anderen Vereinigung nachgemacht werden. Für Lola Artôt de Padilla, die singen sollte, trat Hertha Dehm low mit einigen gelungenen Vorträgen ein. Auch Edith von Voigtlaender spielte eindringlich und reif die Bruchsche Romanze op. 42. Die von Rosario Scalero bearbeiteten Paganini-Variationen aber paßten sehr wenig ins Programm. Das fühlte wohl auch die Künstlerin, der es in diesen rein artistischen Darbietungen an der nötigen Ruhe mangelte. — Hjalmar von Dameck (Violine) veranstaltete einen Kammermusik-Abend mit folgendem auserlesenem Programm: Kammerkonzert für 2 Violinen mit Streichquintett von Tartini, Klarinetten-Quintett h-moll op. 115 von Brahms, Klavierquintett Es-dur op. 44 von Schumann. Seine Mitwirkenden waren: Georg Schumann (Klavier), Oscar Schubert (Klarinette), A. Nagel, Hans Butze-Hasse (Violine), Benno Schuch, Curt Protze (Viola), Eugen Sandow (Violoncello) und G. Krüger (Kontrabaß). Vielleicht freuten wir uns so sehr auf die Kunstwerke, daß wir der Ausführung von vornherein das Allerbeste zumuteten. Leider wurden unsere Erwartungen nicht sonderlich befriedigt. Der erste Geiger war ein zu pedantischer, zu schwerfälliger Leiter. Er packte viel zu wenig zu, obgleich man seine Liebe zum Ganzen und zum Einzelnen nicht übersehen konnte. Tartini wurde zu „gravitatisch“, zu langweilig vorgetragen und ohne genügende Schattierung. Auch bei Brahms war das Allegro nichts weniger als ein solches. Oscar Schubert entschädigte für vieles. Erst durch die Anführung Prof. Schumanns kam rechtes Leben ins Musizieren, und man hörte das wundervolle, vielleicht das wundervollste Kammermusikwerk Robert Schumanns mit ungestörtem Interesse. — Albert Stoessel ist ein guter Geiger und ein tüchtiger Musiker. Das bewies sein Konzert mit dem Blüthner-Orchester unter der gewissenhaften Leitung von Willy Hess. (Nur bei Vieuxtemps klappte manches im Zusammenspiel nicht.) Stoessel wählte Werke zweiten Ranges, die aber dem Geiger die schönste Gelegenheit zu technischen Leistungen boten. Das Konzert D-dur op. 42 von Gernsheim ist eines aus der Reihe der nachklassischen Komponisten, die in Bruch ihren Meister finden. Formelle Rundung und große Lebendigkeit gibt diesen Werken einen beachtenswerten Platz. So steht z. B. das Konzert von Gernsheim weit über denjenigen, die wir vor einigen Wochen von Xaver Scharwenka vernommen haben. Es hat, namentlich im langsamen Satz, viel mehr Seelenkultur. Der Schlußsatz macht leider wieder das meiste zunichte. Sein persönlicheres Geigentalent wird Stoessel noch beweisen müssen.

Vorläufig bringt er alles, auch Schwerstes, zwar gut heraus, aber immer fürchten wir noch — es könnte schlimmer ausfallen. Namentlich der „Anschlag“ läßt noch viel zu wünschen übrig, der Finger sitzt nicht genügend und verursacht im raschen Tempo die bekannten Nebengeräusche, die das Spiel eines weniger echten von einem wirklich hervorragenden Geiger unterscheiden. Die vom Konzertgeber besorgte Instrumentierung des Werkes von Vieuxtemps ist in der Einleitung und sonst in den selbständigen Stellen besser als in der eigentlichen Begleitung, die oft in den Bläsern zu dickflüssig ist.

Arno Nadel

Ein tüchtiger Pianist und guter Musiker ist Edwin Fischer. Er beherrscht die Technik bis ins Feinste, nur das Forte ist zuweilen stechend und verliert dann seine Klangfülle. Mit der poetischen Ausschöpfung seines Beethoven konnte ich mich allerdings nicht immer einverstanden erklären. — Ein anderer großer Kollege von ihm, Emil Sauer, trat wieder als der alte Zauberer auf und befand sich in bester Geberlaune. Er brachte zwar ein Programm, das man schon mehrfach von ihm gehört hat, aber sein Spiel bietet ja stets ganz besonderen Genuß. — Mit einer trotz der Kriegszeit noch ziemlich starken Schar von Stimmen trat der Berliner Sängerverein (Caecilia-Melodia) an und legte unter der Führung seines tüchtigen Chormeisters Max Eschke wieder gute Proben seines Könnens ab. Ein neues Stück für vierstimmigen Männerchor von Hugo Kaun, „Morgenweihe“, wurde erfolgreich aus der Taufe gehoben. Elisabeth Ohlhoff (Sopran) steuerte Lieder bei. — Der vortreffliche Baritonist Alexander Heinemann gab, unterstützt von seinem ausgezeichneten Begleiter John Mandelbrod, einen Lieder- und Balladenabend. Er befand sich in sehr guter Verfassung, die Stimme klang frisch. Der Komponist Hans Hermann begleitete selbst verschiedene seiner viel gesungenen Lieder. — Im zweiten Kammermusik-Abend des Klingler-Quartetts wurde ein Klavierquintett von Ernst von Dohnányi, der auch pianistisch mitwirkte, aus dem Manuskript gespielt. Dieses bedeutende Werk (in es-moll), das an die Instrumente sehr hohe Anforderungen stellt, ist ganz und gar modern konzipiert. Es enthält prägnante Themen und sehr aparte Stimmungen. Besonders das Finale machte in seinem fortreißenden Schwung einen tiefen Eindruck. Daß die anderen Gaben des Abends (Klaviertrio C-dur von Brahms und Streichquartett d-moll von Schubert) eine mustergültige Ausführung erfuhren, ist wohl selbstverständlich.

Emil Thilo

Um Robert Kothes Lautenliederabend zu hören, hatte sich eine ganz ungewöhnlich große Zuhörerschaft eingefunden, die dem beliebten Künstler reichen Beifall spendete. Kothe darf das Verdienst für sich geltend machen, eine Reihe interessanter Texte aus dem unerschöpflichen Schatz der deutschen Volkslieder ans Licht gezogen zu haben. Daß auch eine Anzahl der Lieder die gegenwärtige politische Lage streifen würde, war vorauszusehen, ebenso, daß gerade sie ungeheuren Jubel erregen würden. — Recht annehmbare Resultate lieferte ein Wohl-

tätigkeitskonzert in der Singakademie, für das Künstler von Ruf aufgeboten waren. Zwar war Elisabeth Boehm-van Endert dienstlich verhindert, ihre Zusage zu halten, indeß gelang es der für sie eintretenden Elisabeth Ohlhoff mit einer Anzahl gelungener Liedervorträge, die Lücke vorteilhaft auszufüllen. Abgesehen von einer in letzter Zeit öfter bei ihr auftretenden gaumig klingenden Tongebung klang die Stimme besonders in Mittellage und Tiefe weich und voll. Paul Goldschmidt hatte starken Erfolg mit Schuberts Es-dur Impromptu und Liszts „Heiligem Franziskus“. Etwas weichere Schattierungen wären dagegen in Schuberts B-dur Impromptu (Thema mit Variationen) recht wohl am Platze gewesen. Eddy Braun zeigte in der mit Goldschmidt gemeinsam vorgetragenen d-moll Sonate von Brahms verständige Auffassung und angenehmen, wenn auch nicht großen Ton. Hermann Boettchers Rezitationen waren etwas Grau in Grau gefärbt, arbeiteten viel mit scharfen Gegenüberstellungen der Stärkegrade und ließen manches an unbedingter Deutlichkeit zu wünschen übrig. Es war 10 Uhr vorüber, als der zweite Teil des Programms begann. — Die Altistin Edith Lukaschik und die Pianistin Charlotte Kaufmann hatten den Mut, in dieser schweren Zeit mit einem jener Konzerte in die Öffentlichkeit zu treten, die eine Frage zu sein pflegen, eine Frage an Publikum und Kritik zugleich. Beiden muß künstlerischer Ernst und ein gewisses Maß von Können zugebilligt werden, das sie berechtigt, eine solche öffentliche Frage zu stellen. Die Pianistin befriedigte technisch viel mehr, als musikalisch; am besten gelang ihr die C-dur Fuge von Bach, die klar und sauber herauskam. Für Brahms dagegen reichte es noch nicht. Die Stimme der Sängerin ist weich und bis auf Gelegenheitsfehler wohlgebildet; Atem und Aussprache bedürfen der Verbesserung. Im Vortrag zeigte sie Talent für breite, leidenschaftliche Akzente, während ihr der Ton neckischer Schelmerei noch nicht so gelingt, ihr auch die hierzu unerläßliche restlose Beherrschung des piano noch nicht zur Verfügung steht. Immerhin ist sie zur Zeit die reifere von beiden Künstlerinnen. Ein leiser Schleier der Eintönigkeit, der sich mehr und mehr über den ganzen Abend ausbreitete, lag nur zum Teil an der Wahl des Programms. Emil Liepe

Bertha Busse und Anna von Gabain kamen beide nicht über eine pianistische Mittelmäßigkeit hinaus. Bei erstgenannter vermittle ich sehr jegliche geistige Vertiefung, bei letzterer die Beherrschung des Technischen. Eins ist so schwerwiegend wie das andere; ein künstlerisches Klavierspiel ohne Vereinigung beider ist nun mal nicht möglich. Anna v. Gabain mußte in Zukunft doch größeren Wert darauf legen, Wollen und Vollbringen mehr in Einklang zu bringen. Technisch war bei ihr diesmal alles so überaus flüchtig, daß man sich gar nicht verwundern konnte über die geringe geistige Ausbeute, die ihr Spiel bot. Bertha Busse hingegen beherrscht die klavieristische Technik spielend. Leider verbindet sie damit eine so grenzenlose Ausdruckslosigkeit, daß ich füglich Zweifel hege an ihrer künstlerischen Reife. Das Presto in Bachs Italienischem Konzert war an und für sich nicht übel. Doch da die verständnis-

volle Wiedergabe der kontrapunktischen Feinheiten fehlte, so ließ die technisch gewandte Darstellung Bachscher Kunst überaus kalt. Drei Präludien und Fugen des großen Sebastian (Cis, cis und D) aus dem „Wohltemperierten Klavier“ spielte sie dagegen überraschend verständnisvoll, besonders das D-dur Präludium. Beethovens Sonate op. 81a faßte sie in allem viel zu elegant auf. Nein, das war kein Beethoven, da fehlte die Innigkeit der Empfindung, die stürmische, leidenschaftliche Freude. Das „Vivacissimamente“ klang eher wie eine stilvolle Etüde; alles Sonatenhaften, Seriösen bar. Das G-dur Rondo (op. 51²) vertrug diese spielerische Leichtigkeit und klang deshalb sehr graziös. Frl. Busse muß in Zukunft größten Wert darauf legen, ihre Technik einer gründlichen Verinnerlichung zu unterstellen, dann wird gewiß, daran ist kein Zweifel, eine vorzügliche Pianistin aus ihr werden. Carl Robert Blum

BREMEN: Musik ist die Kunst, die den Menschen in großer, schwerer Zeit am ersten aufzurichten und zu erheben vermag. So hat denn auch die Philharmonische Gesellschaft, die das meiste beiträgt, in unserer Stadt edle Musik zu pflegen, sich entschlossen, in diesem Winter wie sonst zwölf große Orchesterkonzerte zu veranstalten. Von besondern Kammermusik-Abenden will man Abstand nehmen, aber ganz wird die intimste Musikgattung doch nicht schweigen, da der Goethebund, dessen Aufgabe es seit langem ist, echte Kunst ins Volk zu tragen, einige Kammermusik-Abende auf sein Programm gesetzt hat. Das erste Symphoniekonzert des Goethebundes trug der Zeitstimmung mit Nicolais Festouvertüre über den Chor: „Ein feste Burg“, mit Haydns Militärsymphonie und Beethovens Siegesymphonie (aus op. 91) Rechnung, in etwas wenigstens. — Ein Konzert des Lehrergesangsvereins, worin sich sein neuer Dirigent Thienel aufs beste einführte, stellte sich in den Dienst patriotischer Liebestätigkeit. — Im 1. Philharmonischen Konzert brachte Ernst Wendel drei Chöre aus Bachs Kantate op. 80: „Ein feste Burg ist unser Gott“, Beethovens „Egmont“-Ouvertüre, Brahms' „Schicksalslied“ und Beethovens c-moll Symphonie, letztere in mustergültiger Wiedergabe.

Prof. Dr. Vopel

DRESDEN: Im 2. Hoftheaterkonzert der Reihe B erzielte Fritz Reiner als Dirigent einen sehr starken Publikumserfolg, dem auch die Kritik sich insoweit anschließen kann, als sie die echte Kapellmeisterbegabung und das offenkundige Streben des neuen Mannes mit aufrichtiger Genugtuung anerkennt. Aber es ist Pflicht, gegen diejenigen Lobredner ein Wort zu sagen, die in Reiner bereits „den neuen Schuch“ gefunden zu haben glauben. Ein solches Gerede beweist nur, wie wenig genau sie Schuchs künstlerisches Wesen erkannt und wie schnell sie ihn vergessen haben; auch kann es für den neuen Dirigenten dadurch sehr gefährlich werden, daß es ihn zur Selbstüberschätzung verleitet. Dem ersten Satze der c-moll Symphonie mangelte in Reiners Auffassung die schicksalsgewaltige Wucht, die Einheitlichkeit, was sich daraus erklärt, daß er sich gern in Extremen bewegt und durch ein kaum hörbares, von den Blasinstrumenten nur unter Verzicht auf ihren Naturklang auszuführendes

Pianissimo zwar alle Kraftentfaltungen um so deutlicher hervortreten läßt, aber dadurch auch den Satz in eine Reihe einzelner Klangbilder zerlegt, anstatt ihn als Ganzes herauszuarbeiten. Daß Reiner in zahlreichen Einzelheiten von der in der Königlichen Kapelle lebendig gebliebenen Schuchschen Überlieferung abwich, bewies für mich mehr seine Willensstärke als seinen Geschmack. Es scheint, daß Reiner die Neigung hat, in der symphonischen Musik opernmäßige Wirkungen zu erstreben, und davor muß er um so eindringlicher gewarnt werden, je bereitwilliger man seiner Begabung Gerechtigkeit widerfahren lassen möchte. Solist des Abends war Edgar Wollgandt (Leipzig), der sich durch eine in jeder Hinsicht bedeutende Wiedergabe des Brahms'schen Geigenkonzerts als Nachfolger des verewigten Petri so gut empfahl, daß man nur hoffen darf, ihn für diese Stellung gewonnen zu sehen. Das 2. Konzert der Reihe A brachte unter Kutzschbachs Leitung die seit 13 Jahren nicht mehr gehörte Zweite Symphonie c-moll von Gustav Mahler, deren erster Satz zwar den Hörern noch fremd vorm Ohr klang, deren Mittelsätze jedoch lebhaften Beifall auslösten. Und der wunderreiche Schlußsatz mit dem Chor hinterließ einen sehr tiefen Eindruck. Die Solostimmen wurden von Magdalene Seebe und Anneliese v. Normann mit bestem Gelingen gesungen. Hermann Kutzschbach, der völlig in dem Werke aufging, und die Königliche Kapelle haben sich mit der Aufführung ein großes Verdienst erworben; ja, ich glaube feststellen zu können, daß dieser Abend für die Würdigung und das Verständnis Mahlerscher Musik bei uns entscheidend sein wird. — Im 1. Konzert der „Vereinigung der Musikfreunde“ trat neben Teresa Carreño eine noch sehr junge Dresdener Sängerin, Alice Ritter-Schmidt, vorteilhaft hervor. Ihr heller, frischer, ausgiebiger Sopran, der in der Höhenlage von besonderem Klangreiz und sehr gut geschult ist, sicherte ihr in Verbindung mit einem natürlichen Vortragsgeschick einen vollen Erfolg. Eine Aufführung von „Parsifal“-Bruchstücken in der Frauenkirche verdient ehrenvolle Erwähnung; in einem Konzert des Gesangsvereins der Staatseisenbahn-Beamten führte sich der neue Chorleiter Alfred Elsmann als vielversprechende, frische Kraft in das hiesige Musikleben ein und verhalf wertvollen neuen Chören von Hugo Jüngst und Heinrich Platzbecker zu unbestrittenem Erfolge. Einen höchst genußreichen Abend bereitete Richard Buchmayer in seiner Doppelseigenschaft als Forscher und ausübender Künstler seinen Hörern, indem er zunächst ungedruckte Klavierwerke der vorbachischen Zeit spielte, wobei die Arbeiten des von ihm „entdeckten“ Matthias Weckmann (1621—1674) als besonders bedeutsam hervorrugten, und durch eine meisterhafte Wiedergabe von Bachs „Goldberg-Variationen“ aufrichtigste Bewunderung auslöste. Liederabende von Lotte Kreisler und Helene Schütz seien mit wohlverdientem Lob genannt.

F. A. Geißler

HANNOVER: Die vorige Saison, deren Niedergang ich schon in dem ersten Maihefte ankündigte, sollte mit einer kräftigen Schlußkadenz von uns scheiden. Es war nämlich zur Einweihung unserer prächtigen Stadthalle ein drei-

tägiges Musikfest veranstaltet, das noch einmal unsere ganze Kunstgemeinde auf ihren Posten rief. Daß der Plan zu dem Musikfeste erst verhältnismäßig spät gefaßt wurde, brachte es mit sich, daß die Programme eine wenig eigenartige Zusammensetzung erfahren hatten und durchweg nur altbewährte und -erprobte Schlager enthielten. Am ersten Tage hatte unsere Königliche Kapelle unter Karl Gille Beethovens „Zur Weihe des Hauses“ und die „Eroica“, unter Siegfried Wagner eine eiförmig lange Folge lyrischer Bruchstücke aus den Volksopern des Dirigenten darzubieten. Ottilie Metzger-Lattermann sang die Szene der Andromache aus Bruchs „Achilleus“. Am zweiten Tage stand Max Reger am Pulte und durfte mit seiner „Romantischen Suite“ einen durchschlagenden Erfolg erleben. Haydns „Jahreszeiten“, von der Hannoverschen Musikakademie, Singakademie, dem Hannoverschen Männergesangsverein, Hannoverschen Lehrergesangsverein und der Liedertafel Augustus unter der Leitung Joseph Frischens dargeboten, bildete den Rest des Abends. Solisten waren Hedwig Francillo-Kaufmann, Alexander Kirchner und Fr. Plaschke. Am 3. Abend sangen Eva v. d. Osten und Fr. Plaschke Bruchstücke aus R. Wagners Opern. Daneben dirigierte Reger, Gille und Frischens Orchestersachen. — Was sonst noch von voriger Saison nachzutragen ist, bezieht sich auf das 8. Abonnementskonzert unserer Königlichen Kapelle, wobei K. Gille u. a. Volbachs dankbar geschriebenes Chorwerk „König Laurins Rosengarten“ mit dem Lehrergesangsverein zu einem ehrlichen Erfolg verhalf. — Wie überall, ist auch bei uns unter den kriegerischen Ereignissen im Osten und Westen das Konzertleben in der angebrochenen neuen Saison noch nicht weit über den Nullpunkt emporgestiegen. Zum Besten der Kriegshilfe haben wohl einige Konzerte stattgefunden. Auch das Königliche Theater hat unter Mitwirkung des Lehrergesangsvereins ein solches veranstaltet, auch sonst zur Auffrischung des Repertoires einige sogenannte „Bunte Abende“ gebracht, in denen die musikalischen Gaben das Übergewicht hatten. Einzig das 1. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle unter Karl Gille erinnerte an die alten musikfreudigen Zeiten. Das vornehm angelegte Programm, dem sich Elena Gerhardt würdig einordnete, enthielt in der Hauptsache Mozarts „Kleine Nachtmusik“ und Brahms' F-dur Symphonie.

Albert Hartmann

KARLSRUHE: Von den Konzerten des Hoforchesters, deren Ertrag dem Roten Kreuz und der Hinterbliebenenfürsorge zugewendet wird, nahm das erste bei ganz außerordentlicher Beteiligung einen anregenden Verlauf. Unter Hofkapellmeister A. Lorentz' (sein Kollege F. Cortolezis steht im Felde) zuverlässiger, des Schwungs und Temperaments nicht entbehrender Führung hörten wir Beethovens c-moll Symphonie in großzügiger Wiedergabe, ferner Smetana's farbenprächtige und in der musikalischen Zeichnung charakteristische symphonische Dichtung „Wallensteins Lager“ und Wagners „Tannhäuser“-Ouvertüre, deren Ausführung die Leistungsfähigkeit des durch Hilfskräfte ergänzten

Orchesterkörpers — eine größere Anzahl Orchestermitglieder ist eingerückt — erneut dattat. Frau Palm-Cordes sang die Ozean-Arie aus Webers „Oberon“ stimmungswaltig, mit packendem Ausdruck und müheloser Beherrschung der gesanglichen Anforderungen. Im Zeichen der Wohltätigkeit stand weiterhin ein „Nordischer Abend“ des Hoforchesters unter Leitung des Kapellmeisters H. Seeber-van der Floe. Von den vorgeführten Orchesterwerken machte Svendsen's Legende „Zorohayda“ stärkeren Eindruck als Tor Aulin's Suite „Meister Olaf“. Grieg's Melodram „Bergliot“ und „Landerkennung“ vervollständigten den Vortragsplan. Elena Gerhardt, die in einem „Vaterländischen Liederabend“ vollwertige Kunst bot, und Willy Burmester, der elegant und vornehm Mendelssohns Violinkonzert, Beethovens Kreutzer-Sonate sowie reizende, neue Nippsachen bot, stellten den Ertrag ihrer ausverkauften Konzerte gleichfalls der Kriegshilfe zur Verfügung.

Franz Zureich

KÖLN: Das 1. Gürzenichkonzert brachte dem zum ersten Male an der Stätte der altertümlichen klassischen Konzerte wirkenden Chefkapellmeister der Kölner Oper, Gustav Brecher, einen außerordentlich starken, sachlich vollberechtigten Erfolg. Den Anfang ergaben zwei kleine Chorstücke: der hier zuvor noch nicht gehörte erste Satz aus Bachs Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ und Mozarts „Ave verum corpus“. Dann feierte Brechers Dirigentenkunst einen Sieg auf der ganzen Linie mit Beethovens „Eroica“, die uns einzig klar und anschaulich, mit innerstem warmen Erleben und mit stets fesselnder Beredsamkeit der Auslegung vermittelt wurde. Auch in der ganzen Art der mit aller souveränen Dirigentengewandtheit erfolgenden Vorführung von Schuberts nachgelassenem Symphoniefragment in h-moll lag soviel tief gründende Wahrhaftigkeit und so reiche Überzeugungskraft, daß ein anderes Endergebnis als jubelnder Beifall und mehrfache stürmische Hervorrufe kaum denkbar war. Der Kriegszeiten gedachte der letzte Teil des Programms, indem er Schuberts ersten Militärmarsch, dem als ungenannter Bearbeiter Brecher eine sehr geistvolle und ungemein farbenprächtige Instrumentierung gewidmet hat, den von Berlioz eingerichteten Rakocymarsch und schließlich den Wagnerschen Kaisermarsch in packender Ausführung brachte. — In der Musikalischen Gesellschaft fand am ersten Abend der nach Köln übergesiedelte Pianist Walter Georgii mit dem d-moll Konzert Mozarts und weiteren Stücken recht günstige Aufnahme, während der nunmehrige alleinige Dirigent der Gesellschaft das Orchester in Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre sowie Notturmo und Scherzo aus dem „Sommertraum“ zu schönem Tun anfeuerte. Am zweiten Abend hörte man als Gäste Clara Waage, die in Bruchs Konzert d-moll und Solosachen hauptsächlich technisch befriedigte, sowie Magdalena Wolter-Pieper, die mit alten und neuzeitlichen Gesängen zumal in rein vokaler Hinsicht lebhaft ansprach. — Das Gürzenich-Quartett der Herren Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grütz-macher begann sehr erfolgreich, indem es mit Schuberts a-moll- und Haydns Es-dur Quartett,

dann mit dem Klavierquartett e-moll von Brahms, bei welch letzterem Walter Georgii am Flügel wirkte, wohlverdienten ausgiebigen Erfolg erzielte.

Paul Hiller

LEIPZIG: Den in den Gewandhaus-Programmen bisher beobachteten Gleichfluß von Musik wohlbewährter und überwiegend klassischer bundesbrüderlicher Herkunft unterbrach im 5. Konzert Gustav Mahlers hier schon von anderer Stelle her bekanntes „Lied von der Erde“, die vom technischen Standpunkt erstaunlich virtuos erfundene, vom Komponisten selbst so genannte „Symphonie für eine Alt- und eine Tenorstimme und Orchester“. Die gesanglichen Mittler des Werkes, Ilona Durigo und (der Amerikaner) George Meader, ergänzten sich nicht restlos: die Hauptstärke der Altistin liegt in dem wohligen Klang ihres Organs, wogegen der Tenor statt eines metallischen Gesangstrahls eine hohe Geistigkeit einzusetzen hat. Nikisch entwirrt die Fäden der Partitur, obgleich er sich dynamisch oft wenig an ihre Vorschriften kehrte, außerordentlich klangschön. Im Mittelpunkt des 4. Konzertes, im Grunde eines Klavierabends mit Orchesterbegleitung, dem auch die glanzvoll herausgebrachte „Programm-Symphonische“ Ouvertüre zu „Richard III.“ von Volkmann nicht den Charakter des Symphonieabends aufprägen konnte, stand Artur Schnabel, der die wundervolle Geklärtheit des Brahms'schen B-dur Konzertes ganz erschöpfte und dabei doch auch dem Glanz und Rhythmus des Weberschen f-moll Konzertstückes kaum etwas schuldig blieb. Carl Flesch, als Schnabels bedeutender Teilhaber an seinen Sonatenabenden rühmlichst bekannt, trug im 6. Beethovens Violinkonzert edel und großzügig vor. Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und Beethovens Siebente umrahmten das Werk in Nikischs klarer und dabei doch phantasiereicher Ausdeutung. — Mit einem volkstümlichen Richard-Wagner-Abend leitete das Winderstein-Orchester, das unter den gegenwärtigen Verhältnissen auf Teilung zu spielen gedenkt, seinen neuen Konzertwinter ein. Trotz bedeutendem Wechsel, besonders in den Holzbläsern, was natürlich nicht ganz unbenutzt bleiben konnte, hielt das Orchester dank der Umsicht Hans Windersteins den langen Abend tapfer und ungeschwächt durch. Cäcilie Rüsche-Endorf bot einige der Wesendonk-Gesänge und besonders Isoldes Liebestod stimmlich wundervoll und zu tiefst überzeugend. — In einem Konzert in der Matthäikirche durchmaß der Philharmonische Chor, der sich zwar infolge von Dirigentenkrisen an Kopffzahl leider recht verringert hat, aber trotzdem stimmlich noch vorteilhaft besetzt ist, mit etwa einem Dutzend Komponisten die Zeitspanne von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zur Schwelle der Gegenwart und zeichnete sich dabei unter Richard Hagels Leitung durch Wohlklang und Sauberkeit des Vortrags aus. Die mitwirkende Margarethe Fritt erwies sich im Besitz eines schönen, bis auf die keineswegs tadellose Aussprache auch gut sitzenden Altes, und Alfred Gleisbergs Oboenspiel bewährte von neuem seinen hiesigen guten Ruf. — Aus der mäßigen Reihe Veranstalter von Einzelkonzerten, die der Chronist noch seit Beginn dieses Konzertwinters schuldig ist, nur die folgenden wesentlichen: Elena Gerhardt,

gegenwärtig der hellste einheimische weibliche Gesangstern, die stimmlich vorteilhaft bedachte Sopranistin Gertrud Vubel, und die mit schön dahinflutendem Mezzosopran ausgestattete Martha Oppermann, die unter anderem Lieder von ihrem begabten Begleiter und Einzelspieler Paul Schramm und von S. Karg-Elert vorlegte, Gertrud Schultze, gleichfalls eine beachtenswerte, in der Ausbildung jedoch noch nicht zum Parnaß geförderte Mezzosopranistin, die auch sehr geschickte Lieder ihres begabten Begleiters, Einzelspielers und Tonsetzers Carl Schönherr sang, ferner der noch zu wenig selbstgewisse, aber liebenswürdige Lautensänger Heinrich Gasparin („Deutsche und österreichische Soldaten- und Volkslieder“); von Instrumentalisten: Sigfrid Karg-Elert, der mit neuen Kompositionen und hausmusikalischen Bearbeitungen für Klavier, Kunstharmenium, Violine (Lotte Sitt) und Gesang (die sehr befähigte Meta Steinbrück) Einblick in die eigene Werkstatt gewährte, der Pianist Richard Fuchs, dessen Beethovenspiel viel musikalischer Sinn, aber technisch auch vieles Irdische anhaftete, endlich Willy Burmester als alter bekannter Geigertyp. Es darf als bemerkenswert hervorgehoben werden, daß die Einzelkonzerte wegen erniedrigter Eintrittspreise und allgemein geringeren musikalischen Wettbewerbs fast durchweg besser besucht waren als andere Jahre, was an und für sich wohl zu begrüßen wäre, wenn man dahinter nicht doch zwei dunkle Schatten beobachtete: den moralischen Nachteil des Anscheins, als ob die Kunst nicht mehr so hoch wie früher im Preis stünde, und den nie erlebten wirtschaftlichen Tiefstand der Kunst, wie er aus dem geringen Angebot der Konzertveranstalter zu schließen ist. Wenn man dazu noch rechnet, daß fast alle Einnahmen irgendwelchen Kriegszwecken — nur zu selten einer Musikernotspende — zugewandt werden, fragt man sich vergeblich, wo denn überhaupt die Kunst selbst bleibe. Die einzige Veranstalterin eines eigenen Konzertes, die ihre etwaige Einnahme nicht der Kriegswohlfahrt oder sonst einer wohltätigen Einrichtung übermittelte, war die Sopranistin Eirene Palli, eine junge Dame, die trotz ihrer halb englischen, halb griechischen Abkunft ihren Saal merkwürdigerweise fast ausverkauft oder ausverschenkt sehen konnte. Difficile est satyram non scribere.

Dr. Max Unger

LUZERN: Die Sommerkonzerte der städtischen Gesangsvereine „Liedertafel“ und „Männerchor“ (Dirigent Robert Denzler) fanden wie üblich in der Hofkirche statt, deren berühmtes Orgelwerk auch während der abgelaufenen Reisezeit durch die Orgelvirtuosen F. J. Breitenbach sen. und J. Breitenbach jun. in 250 Recitals dem internationalen Publikum vorgeführt wurde. Die Kursaal-Saison, deren musikalische Höhepunkte das Auftreten des Geigers Carl Flesch und des Pianisten Ossip Gabrilowitsch bedeuteten, wurde trotz schwieriger Zeitlage mit täglichen Konzerten des italienischen Kursaalorchesters bis zum 20. September durchgeführt. — Die musikalische Winter-

saison 1914/15 begann am 19. Oktober mit einem Symphoniekonzert zum Besten der städtischen Gemeindefürsorge, dem der als Kurgast in Luzern weilende Königlich Bayerische Kammer-sänger Anton van Rooy unentgeltlich seine solistische Mitwirkung lieh. — Der Direktor-Unternehmer des subventionierten Stadttheaters (Saisonbetrieb ohne Jahreskontrakte) gibt diesen Winter keine Vorstellungen. Den Mitgliedern des deutschen Stadtorchesters hat die Stadt für die nächste Zeit Sustentionsgagen zugesichert.

A. Schmid

MAINZ: Abgesehen von mehreren Wohltätigkeitsveranstaltungen, die in uneigennütziger Weise von einheimischen Künstlern zum Besten des Roten Kreuzes ins Leben gerufen wurden, bestritt die bisherige Konzertsaison einzig und allein die Mainzer Liedertafel. Hervorragenden künstlerischen Erfolg hatte der Liederabend des Kammer-sängers Paul Bender aus München zu verzeichnen, bei dem der stimmbegabte Gesangsmeister, von der Kölner Pianistin Lonny Epstein ebenso feinsinnig wie verständnisvoll begleitet, mit einer erlesenen Auswahl der besten Lieder von Schubert, Liszt, Brahms, Wolf u. A. die Zuhörerschaft in ungewöhnlichem Maße entzückte. Großen Eindruck erzielte auch das Kammermusik-Konzert des Rosé-Quartetts aus Wien, dessen wunderbarer Klangzauber und dessen ideales Zusammenspiel in Streichquartetten von Haydn, Beethoven und Mozart überzeugend zum Ausdruck kam. Ein weiterer Kammermusik-Abend, der acht Herren des Kölner Gürzenich-Orchesters mit Bram Eldering an der Spitze zugewiesen war, brachte selten gehörte Kunstgenüsse: Schuberts F-dur Oktett und das unvergleichliche Septett von Beethoven. Auch diese Herren entledigten sich ihrer Aufgabe mit großem Kunstverständnis. Hans Vaterhaus bewährte mit mehreren patriotisch gehaltenen Liedern seine anerkannte, charakteristische Vortragskunst in fesselnder Weise.

Leopold Reichert

MANNHEIM: Die musikalischen Akademien des Hoftheaterorchesters werden auch in diesem Winter stattfinden, nur sind die acht Konzerte auf sechs beschränkt worden und die gesamte Reineinnahme kommt der Kriegsfürsorge zugute. Das Orchester und Arthur Bodanzky verzichten auf jede Entschädigung, sie bringen also ein großes Opfer in dieser teuren und schweren Zeit. Das Publikum kam in höchst erfreulicher Weise diesem edelsinnigen Unternehmen entgegen, und so fand die erste Akademie vor gut besetztem Hause und mit großem künstlerischen Erfolge statt. Bodanzky bot sowohl Haydns 13. Symphonie (G-dur) als auch Beethovens „Eroica“ in nahezu vollendeter Art: fließend und schwungvoll, feinsinnig ausgearbeitet und ungemein differenziert im Ausdrucke. Julius Klengel spielte als Solist das Cellokonzert in D-dur von Haydn und zwei Stücke von Boccherini. Der stilsichere und stilreine Vortrag des Künstlers ist jetzt dessen hervorstechendster Vorzug. K. Eschmann

Im Walde

Gedicht von PAUL HEYSE

Für eine Singstimme und Klavier

von

Peter Cornelius

Nach der Handschrift zum ersten Mal veröffentlicht

von

Georg Richard Kruse

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck untersagt



Andante con moto.

p

Wun-der - vol - le Wal - des - kü - le, die ich tau-send-ma - le
In den heimlich en - gen Krei - sen wird dir wohl, du wil - des

grüß, nach dem wir-ren Welt - ge - wüh - le, o wie ist dein Rau-schen
Herz, und ein Frie-de schwebt mit lei - sen Flü-gel - schlägen him-mel -

süß, _____ o wie ist dein Rau-schen süß!
wärts, _____ schwe-bet lei - se him-mel - wärts!

cresc. *p*

Träu-ne-risch die müden Glie - der berg'ich mild im Moos, und mir
Wiegt,ihr wei-chen Flöten-lie - der, mich in Schlummer sacht! Ir - re

ist, als würd' ich wie - der all der ir - ren Qua - len los, all der
Qua - len, löst euch wie - der, wil - des Herz, nun gu - te Nacht! Wil - des

ir - ren Qua - len los.
Herz nun gu - te Nacht!

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 6 · ZWEITES DEZEMBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Siehe die rechten Krieger, die zücken nicht bald, trotzen nicht, haben nicht Lust zu schlagen: aber wenn man sie zwingt, daß sie müssen, so hüte dich vor ihnen, so scherzen sie nicht; ihr Messer steckt fest, aber müssen sie es zücken, so kommt's nicht ohne Blut wieder in die Scheide. Wo Mut bleibt, da folgt auch die Tat gewißlich; -denn es ist Gott, der es tut, und will Frieden haben, und ist Feind denen, so Krieg anfangen und Frieden brechen.

Martin Luther

INHALT DES 2. DEZEMBER-HEFTES

PAUL CREMER: Kriegsmusik

FRITZ STEIN: Musikalische Kriegsandachten. Eine Anregung

WALTER NIEMANN: Die moderne Klaviermusik in Skandinavien. III: Dänemark

ALEXANDER JEMNITZ: Über die Verdeutschung musikalischer Fremdwörter

EDGAR ISTELE: Romanische Opern im deutschen Spielplan

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen und Zeitschriften: Krieg und Musik; Verschiedenes

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Richard Wanderer, Richard Hohenemser, Arno Nadel, Wilhelm Altmann, Emil Thilo, Emil Liepe

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Dortmund, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hannover, Köln, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Stuttgart, Wiesbaden, Zürich

KUNSTBEILAGEN: Rudolf Louis; Eduard Kremser; Adolf Sandberger; Exlibris zum 53. Band

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

QUARTALSTITEL ZUM 53. BAND DER MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

KRIEGSMUSIK

VON PROF. DR. PAUL CREMER IN BERLIN

Zu allen Zeiten hat sich die Musik oder wenigstens eine gewisse Art von Musik als geeignet erwiesen, in der menschlichen Seele enthusiastische und kriegerische Gefühle zu erregen und zu entwickeln. Ihre Anfänge gehen auf das graueste Altertum zurück. Nach der Bibel (1. Mos. 4, 21) stammen von Jubal, einem Nachkommen Kains, ums Jahr 600 nach Erschaffung der Welt, die Pfeifer und Geiger, so daß er wohl als Erfinder des Instrumentenspiels bezeichnet werden kann, während man vierhalbtausend Jahre nach der Erschaffung der Welt, also nach der gewöhnlichen Zeitrechnung ungefähr 580 vor Christi Geburt im Lande Babel unter dem Könige Nebukadnezar „Posaunen, Trompeten, Harfen, Geigen, Psalter, Lauten und allerlei Saitenspiel“ findet (Dan. 3, 5). Von Jubal bis auf Moses war der musikalische Kunstzustand bei den Hebräern keineswegs eine vollkommen rhythmisch geordnete Kunst; vielmehr begleiteten sie bis dahin ihre rezitativischen Naturgesänge auf unvollkommenen Blas- und Schlaginstrumenten. Trompeten finden wir in der Bibel erwähnt, die die Juden während ihrer Wanderung durch die Wüste sammeln sollten (4. Mos. 10, 1—10); an mancher anderen Stelle, besonders zur Zeit der Eroberung Jerichos durch Josua (Jos. 6, 20) und des Zuges Gideons gegen die Midianiter (Richt. 7, 18) wird die Rolle hervorgehoben, die die Trompete als Instrument spielt — eine Rolle, die sie sehr wahrscheinlich in ähnlicher Weise auch bei den Ägyptern spielt. Unter König David hatte die hebräische Musik wohl unstreitig ihre höchste Vollkommenheit erreicht. Nach den Talmudisten besaßen die Hebräer unter Davids und Salomos Regierung schon 36 verschiedene Instrumente, also weit mehr als wir; die meisten davon waren Blas- und Schlaginstrumente. Blasinstrumente waren die Flöten „Chalil und Nekabhim“, die Hörner „Keren und Schophar oder Takoa“, die Trompeten „Sumphoneia, Maschrokita und Magrapha“, Schlaginstrumente waren die Pauken oder Trommeln „Toph und Maanim“ mit ihren verschiedenen Arten und die Schellen und Zimbeln „Theltselim“ und Glockenzimbeln „Methsiloth“. Eine genauere Beschreibung dieser Instrumente ist unmöglich. Bei der Betrachtung ihrer aller ist es eine interessante Erscheinung, daß sich ein völliges Orchester daraus bilden läßt, das wenigstens der Idee unserer Militärmusik vollkommen entspricht. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Hebräer noch keine orchestrale Kombination dieser Instrumente gekannt, da die Instrumentalmusik bei ihnen der Vokalmusik stets untergeordnet erscheint. Von den Hebräern sind diese Instrumente größtenteils im ganzen Orient verbreitet gewesen; denn man fand dieselben Modelle bei den Syrern, Assyriern, Babyloniern, Chaldäern, Phöniziern, Arabern, Persern, Türken, Modern, Ägyptern, Indiern, Chinesen

und später bei den Griechen und Römern. Die römische Instrumentalmusik ist von den Griechen entlehnt; erst nachdem Griechenland von den Römern erobert war, blühte die griechische Instrumentalmusik in Rom.

Da nach der Sintflut sich die Menschen in Asien niederließen, so entstanden auch hier aller Wahrscheinlichkeit nach auch zuerst die Künste und unter ihnen die Instrumentalmusik. Die Bekanntschaft mit ihr leiten die Griechen von den Ägyptern und Phöniziern ab; eine Phönizierin Sido soll die Erfinderin der Musik sein. Ganz vorzüglich soll die Instrumentalmusik in Siam gepflegt worden sein. Nach Crawford bestand ein siamesisches Orchester schon aus zehn Instrumenten; man hatte die Absicht, mit diesen Blas- und Schlaginstrumenten „weniger Lärm zu machen, als vielmehr das Herz zu rühren und den Geist zu ermuntern“.

Alle Kulturvölker der alten Zeit aber legten Wert auf die Feldmusik. Bei den Griechen und Römern zog kein Kriegsheer aus, ohne von anfeuernden Klängen begleitet zu sein. „Nichts ist geeigneter,“ so meinte schon Plutarch, „die Menschen zu großen Handlungen zu begeistern und besonders in ihnen den nötigen Mut zu wecken, um den Gefahren des Krieges zu trotzen, als die Musik; zu diesem Zwecke bedienen sich die einen der Flöte, die anderen der Leier in den Heeren, um ihre kriegerischen Evolutionen zu leiten.“ Und ferner berichtet er uns noch, daß ein Teil der Gewichtigkeit und der Kriegstaten des Tyrtäus im Zweiten Messenischen Kriege den Fortschritten zu verdanken wäre, die dieser dichterisch und musikalisch begabte Feldherr durch Erfindung eines neuen Blasinstrumentes, einer Art von Trompete, in die spartanische Kriegskunst brachte.

Was die Römer betrifft, so scheint die Verwendung von Musikern im Heere bei ihnen bis auf die ersten Könige zurückzugehen. Man sagt, daß Servius Tullius besondere Korps aus ihnen bildete. Der Triumphator Manlius, Julius Caesar, Kaiser Augustus und der blutdürstige Nero förderten damals mit leidenschaftlichem Interesse die allgemeine Verbreitung der Instrumentalmusik und feuerten durch sie mit den lärmenden und geräuschvolleren Trompeten, Hörnern (Posaunen), Klappern (Kastagnetten), Sistrum, Flöten (oben anzublasen), Dudelsack und Trommeln ihre siegestrunkenen Legionen zum Sturm und meist siegreichen Kampfe an. 130 v. Chr. war wohl ihre höchste Glanzperiode. Titus Livius, Polybius, Virgil erzählen uns von der hinreißenden Wirkung der Trompete. Überdies ist es sicher, daß alle Völker den Klang der Instrumente verwandt haben, sei es, um einander gegen ihre Feinde fortzureißen, sei es, um diese zu erschrecken. Daher der Gebrauch von Trommeln, Pauken, Glocken und anderen Schlaginstrumenten, die viel Getöse erzeugen. Bis zu Ciceros Zeiten wich die Musik der römischen Legionen wenig von der der griechischen Milizen ab. Später wurde sie nach dem Zeugnis des Flavius Vegetius Renatus in seiner „Epitoma institutionum rei militaris“ (einige Zeit vor 450 n. Chr.) vervoll-

kommnet. Das kleine Horn der Legionen gab das Signal zum Aufbruch, die Posaune meldete die Annäherung des Generals, die Trompete zeigte an, daß die Truppen versammelt waren. Das große Horn gab den Befehl zum Rückzug und regelte die Stunden der Nachtwache; das Zusammenspiel der Trompete und des Horns endlich war das Signal zum Kampfe selbst.

Die Römer ließen es sich nicht entgehen, in Gallien ihre Arten von Trompeten oder Hörnern einzuführen, und von ihnen lernten auch unsere Vorfahren, die alten Deutschen, diese Instrumente kennen. Wie sich nun die Instrumentalmusik als Volks- und Kriegsmusik aus dem Volksliede und den Nationalmelodien und -tänzen entwickelte, und unter allen genannten Völkern mehr durch Gewalt des Rhythmus als durch Tonschönheit, die erst viele Jahrhunderte später hinzukam, hervortat, so finden wir es auch bei den alten Deutschen. Ja, sie mögen anfänglich auf den Ton viel weniger gesehen haben als die Siamesen und Schotten. Von diesen stammt aus späterer Zeit die bei den schottischen Regimentern verwandte „Sackpfeife“ oder der Dudelsack und die Trommel als Kriegsmusik. Diese Kriegsmusiken oder die Musik beim schottischen Militär sind nur kriegsrische Lieder, wie es anfänglich bei den alten Deutschen auch der Fall war, die der Dudelsack vorträgt, dem sich die Trommel in rhythmischen Schlägen zugesellt. Auf Märschen pflegten dann die Soldaten auch oft den Text dazu zu singen; beim Angriff der Feinde geschah es jedesmal in beschleunigtem Sturmrythmus, so daß dann Gesang und Spiel in ein wahrhaft rasendes Getöse ausartete. Namentlich waren es in Kriegszeiten, bei Wett- und Faustkämpfen die Druiden bei den Kelten, die Barden bei den Galliern und Deutschen, die Skalden bei den Skandinaviern und Briten, die als Sänger und Instrumentalisten die Heere, die Streitenden und Kämpfenden bis auf den Kampfplatz begleiteten und sie so in den ersten Jahrhunderten v. Chr. durch Gesang und Lyra-, Flöten-, Harfen- und Zitherspiel aufmunterten und anfeuerten. Die alten Griechen nannten deshalb diese Kriegsmelodien sehr bezeichnend Kastorion (Bibergeil).

Galt auch dem kriegerischen Charakter der alten Deutschen die Stärke des Tones oder Schalles mehr als seine Schönheit, so artete doch ihre Musik nicht in sinnverwirrenden Lärm aus. Ihre bekanntesten Instrumente waren Trommeln, Zimbeln und Systemen. Ihre verschiedenen sog. Hörner, die den Zinken ähnlich und gewöhnlich nur für einen Ton oder wenige Töne zu gebrauchen waren, drangen mächtig in die Wälder und dienten dazu, das Volk zusammenzurufen. Ganz besonders geschickt für die Instrumentalmusik zeigten sich unsere Vorfahren erst seit der Einführung des Christentums. Die Liebe zur Instrumentalmusik wuchs zu Karls des Großen Zeit und nach seinem Ableben bei den Deutschen zusehend; schon damals zeichneten sie sich hauptsächlich im Blasen der Posaunen (Hörner), Trompeten und Zinken (Cornetto) aus.

Dann sind freilich während einer Periode von mehreren Jahrhunderten die Spuren der Kriegsmusik verloren gegangen; jedoch ist deshalb kaum anzunehmen, daß man im Mittelalter die Musik als Anfeuerungsmittel nicht auch gekannt habe. Nachweisbar ist die Kriegsmusik dann erst wieder im 16. Jahrhundert. In Italien und in Frankreich hatten die Abenteurer und die Ritterschaften Instrumente, mit denen zu den Waffen gerufen und die Kämpfe eröffnet wurden. Aber auch sonst noch ist die Kriegsmusik um diese Zeit nachweisbar. So liest man im Brantôme, daß im Jahre 1550 zu Sankt Ya, wo Bonnivet belagert war, „dieser hinter den Wall seine Bande von Geigern kommen ließ, die zehn Tage lang, ein halbes Dutzend Mann stark — denn er hatte deren immer bei sich —, immerzu spielten, solange der Lärm dauerte, so daß unter dem Schall von Pauken und Trompeten jedermann vor Freude hüpfte.“

Was die Deutschen betrifft, so finden wir bei ihnen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts von einer taktisch gegliederten, harmonisch ausgebildeten Kriegs- und Marschmusik keine urkundlichen Notizen. Sie bliesen und sangen in nicht geordneten Reihen und Gliedern ihre Kriegs- und Nationallieder und Volksweisen bis dahin mehr in rezitativischer Unisonoform, obgleich hin und wieder beim Beginn des 17. Jahrhunderts schon Marschgesänge mit stellenweiser harmonischer Blasmusikbegleitung vorgekommen sein sollen. Erst in den Zeiten der fürchterlichsten Bedrängnis, im Dreißigjährigen Kriege, wurde die Marschmusik oder kurzweg der „Marsch“ in Deutschland von Deutschen erfunden und nach und nach von allen europäischen Völkern ausgebildet. Immerhin steht fest, daß der eigentliche Marsch in seiner taktischen rhythmischen Gliederung und melodisch-harmonischen Entwicklung eine Erfindung der Deutschen in der Mitte des 17. Jahrhunderts ist.

In seiner ursprünglichen Form bestand der Marsch der Deutschen aus zwei Reprise, jede zu 8, 12 bis 16 Takten; in dieser Form scheint er seine Abstammung der im $\frac{2}{4}$ Takt gesetzten Allemande, der Melodie eines Nationaltanzes, ebenfalls deutschen Ursprungs, die auch aus zwei achttaktigen Reprise bestand, nicht gut verleugnen zu können. Unser heutiger Marsch, der völlig international geworden ist, besteht zumeist aus vier (8- oder auch 16-taktigen) Reprise, von denen die beiden letzteren das sog. Trio desselben bilden. Auch gibt es Märsche mit drei Reprise, so daß das Trio dann selbstverständlich nur aus einem Teile bestehen kann.

Nachdem durch den Dreißigjährigen Krieg die Musen aus Deutschland vertrieben waren, verstummte selbst bei den heiteren und fröhlichen Trinkgelagen der Bürger das kernige deutsche Lied, und an seiner Stelle entstand eine Musik, die aufmuntern sollte zum Kampfe für Fürst und Reich, und die die streitende Kriegsschar auf ihren Märschen in Ordnung hielt.

Diese Taktik bedingte deshalb nicht nur ein rhythmisches Gewand,

sondern auch eine geregelte taktische Einteilung der Marschmelodie, die dann natürlich noch mehr und auffallender durch die rhythmischen Schläge oder Schlaginstrumente herbeigeführt wurde. Diese Musik bildete eine in sich abgeschlossene Gattung und erhielt ihren Namen von ihrer Bestimmung. Deshalb soll der Marsch nicht nur die militärischen und bürgerlichen Aufzüge bei Paraden und Festlichkeiten feierlicher machen, sondern er soll auch hauptsächlich die physische Anstrengung der Marschierenden bei Gleichförmigkeit der Schritte aufheben oder erleichtern. Deshalb muß der Marsch als Musikstück mit seinem feierlichen, männlichen, kräftigen und heiteren Charakter, verbunden mit würdevoller Einfachheit, von allem musikalischen Tand und spekulativer raffinierter Schnörkelei frei sein, damit nicht die leicht faßlichen Marschmelodien mit ihrem stark bezeichneten Rhythmus, der die Einschnitte und Absätze mehr als bei jedem andern Musikstück kennzeichnet, beeinträchtigt werden. Dies eben Erwähnte müssen die Haupteigenschaften des Marsches sein und bleiben, mag er nun als Fest- oder als Geschwindmarsch auftreten. Gewöhnlich wird er im $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ -Takt geschrieben, man kann aber auch ebenso gut andere Taktarten anwenden.

Hinsichtlich der Bewegung zerfällt der militärische Marsch in Parademarsch (mit 114 Schritten in der Minute) und in Sturm marsch (im Laufschrift, mit 172 Schritt in der Minute). Der Parademarsch muß energisch und kernig in der Melodie und Harmonie gehalten, also sehr verschieden von den heutzutage ihr Unwesen treibenden Polkamärschen sein. Verwandt mit dem Parademarsch, jedoch breiter in der Form gehalten, sind die Festmärsche, die wieder, je nach den Veranlassungen, in Triumphmärsche, Krönungsmärsche, Märsche bei bürgerlichen Aufzügen zerfallen. Der Trauer- oder Totenmarsch muß natürlich düster in der harmonischen und instrumentalen Färbung und langsam in der Bewegung sein, um seinem Charakter zu entsprechen; ein vortreffliches Beispiel dieser Gattung ist Wieprechts „Militärische Trauerparade“. Sogenannte religiöse Märsche, feierlich und würdevoll in der Haltung, kommen bei kirchlichen Prozessionen und auch in Oratorien, Opern, Symphonien, Sonaten vor. Die Oper namentlich adoptiert alle Arten Märsche, z. B. Soldatenmärsche (so im „Titus“, „Wasserträger“, „Falschmünzer“), religiöse Märsche („Alceste“, „Titus“, „Olympia“), Trauermärsche („Jüdin“, „Struensee“, dann auch in Beethovens „Eroica“-Symphonie und As-dur Sonate op. 26 und in Chopin's Sonate op. 35), Hochzeitsmärsche („Sommernachtstraum“, „Romeo und Julia“ von Gounod), Triumph- und Krönungsmärsche („Othello“, „Prophet“, „Aida“, „Jungfrau von Orleans“), Bürger- oder Bauernmärsche („Deserteur“, „Freischütz“), freie marschartige Sätze, mehr dem Charakter als der Form nach („Vestalin“, „Tannhäuser“, dann auch das Finale von Beethovens c-moll-Symphonie). Alle szenischen Märsche und Aufzüge können natürlich mit

Chor verbunden sein und sind es auch in der Regel. Kriegshymnen und zugleich Märsche sind z. B. die Marseillaise, Parisienne.

Im Dreißigjährigen Kriege fingen also die Deutschen an, in geschlossenen Reihen unter Vorantritt der Musik gegen den Feind zu ziehen und, durch sie angefeuert, entweder ruhmvoll zu siegen oder zu sterben; somit wurde dieser schreckliche Krieg die Veranlassung, daß man anfang, nach der Musik in gleichmäßigen Schritten zu marschieren. Von dieser Zeit ab führte man nach und nach zu den schon vorhandenen Blas- und Schlaginstrumenten der Trompeten, Hörner, Posaunen, Flöten, Trommeln, Pauken, Zymbeln, Becken noch die Hoboen (Oboen), Fagotte und zuletzt die Klarinetten (seit Ende des 17. Jahrhunderts) bei der Militärmusik ein. Die Hoboe (Hochholz) entstand aus der Schalmei. Sie wurde anfänglich längere Zeit fast nur ausschließlich in der Militärmusik verwendet, bei der sie ihres durchdringenden Tones wegen die Melodie führte. Weil sie als Melodie blasendes Instrument bei der Militärmusik, die bis zum Anfange des vorigen Jahrhunderts im eigentlichen Sinne des Wortes eine Marschmusik war und erst seit den 1830er Jahren ihren wahren Zweck und ihre eigentliche Bestimmung verloren hat, am meisten dominierte, so legte man den Militärkorps den Namen Hoboistenkorps bei — einen Namen, den unsere Musiker der Infanteriemusikkorps heute noch führen.

Die künstlerische Organisation der Militärmusik im 17. Jahrhundert trug mehr und mehr zur Entwicklung der Instrumentalmusik überhaupt bei. Welche künstlerische Höhe sie selbst aber bei Beginn des 18. Jahrhunderts erreicht hatte, zeigt der Dessauer Marsch, der ursprünglich eine italienische Marschmelodie ist, die nach der Erstürmung Turins (am 7. September 1706) durch den Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, den „alten Dessauer“, beim Einzug in die Stadt geblasen und dann ein Lieblingsstück des Fürsten wurde und daher seinen Namen erhielt. Meyerbeer benutzte diese Melodie in seiner Kriegsoper „Ein Feldlager in Schlesien“; der Text dazu ist: „So leben wir“.

Zu derselben Zeit etwa, im Anfange des 18. Jahrhunderts, bestand die Kriegsmusik der französischen Truppen aus der Bockpfeife der Dragoner, der Querpfeife und der Trommel der Infanterie, der Trompete und den Pauken der Reiterei und Hautbois der Musketiere zu Pferde. Erst gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts fing die französische Infanterie an, die Klarinette den Deutschen von Nürnberg, das Horn den Hannoveranern, das Fagott den Italienern, die große Trommel den Türken, wenn auch erst mittelbar durch die Trommel des Nordens zu entlehnen.

In dem Dictionnaire de Musique spricht J. J. Rousseau von der Überlegenheit der deutschen Militärmusik und berichtet, daß sie von 1765 bis 1770 die besten Instrumente hätte; die Franzosen sollten jedoch nur wenige Märsche gehabt haben, von denen die meisten „sehr mißtönend“ waren.

Er definiert auch, was die Militärmusik unter dem Gesichtspunkte der Kunst sein sollte: „Ihr Geschmack und Geist sei kriegerisch, wohltonend, zuweilen heiter, zuweilen ernst; sie sei von abwechselnder und einfacher Melodie, die den Soldaten aufheitert, begeistert, sich seinem Gedächtnis einprägt, ihn zum Singen anregt und ihn seine Strapazen, Leiden und Gefahren vergessen läßt.“

Über die militärische Bedeutung der Militärmusik waren die Urteile der Feldherren nicht immer gleich. Der russische Generalfeldmarschall Suworow († 1800) sagte, als einer seiner Generale den Vorschlag machte, die Zahl der Militärmusiker zu verringern und mit ihnen die Front zu verstärken: „Nein, die Musik ist notwendig und von großem Nutzen; obendrein muß sie noch sehr laut sein. Sie erfreut das Herz des Kriegers und mißt seinen Schritt; nach ihr tanzen wir selbst in der Schlacht. Mit froherem Mute geht der Greis dem Tode entgegen; der Milchbart läuft ihm nach. Die Musik verdoppelt, verdreifacht die Armee. Mit dem Kreuze in der Hand des Priesters, mit wehenden Fahnen und mit schmetternder Musik nahm ich Ismail ein.“ Napoleon I. dagegen schaffte bei der Reiterei lediglich aus Sparsamkeitsgründen die Musik ab. Da der Aufwand für die Pferde der Regimentsmusik von 20 Kavallerieregimentern den für ein Regiment erforderlichen Montierungen gleichkam, reduzierte sich für ihn die Frage darauf: Was ist bei gleichem Aufwand für einen Staat besser, 20 Regimenter mit Musik oder 21 Regimenter ohne Musik? Daß bei dem dauernden Gebrauch von Truppen für Napoleon die Antwort nicht in einem der Musik günstigen Sinne ausfiel, ist selbstverständlich. Aber schon unter der Restauration teilte der Kriegsminister von Clermont-Tonnerre die schon veraltete Meinung Napoleons nicht mehr, und am 1. Januar 1827 wurde auch bei der französischen Reiterei die Musik wieder eingeführt.

Ganz besonders durch die zahlreichen Verbesserungen, die die Blechinstrumente durch Anwendung chromatischer Ventile und die genialen Umgestaltungen eines Czerveny erfuhren, gewann die Militärmusik ihre heutige künstlerische Bedeutung. Der im Jahre 1819 zu Dubec bei Lonchowitz geborene böhmische Fabrikant musikalischer Instrumente V. J. Czerveny († 1896) gründete in Königgrätz eine Fabrik für Musikinstrumente und erfand eine große Anzahl von Verbesserungen, die insbesondere den Signalhörnern, Schraubentrommeln, Posaunen zugute kamen, so daß seine Instrumente fast in aller Herren Ländern, zunächst in allen deutschen, österreichischen und russischen Heeren, dann aber in allen Weltteilen, selbst bei den Militärkapellen Chinas, Japans, Nordamerikas, Perus Eingang fanden. Allein diesem genialen Erfinder verdankt die Militärmusik unsere moderne künstlerische Entwicklung. Freilich wurden seine bedeutsamen Erfindungen zum Teil durch die künstlerische Entwicklung beeinflußt, die die preußische Militärmusik seit Mitte des

18. Jahrhunderts genommen hat. Seit Friedrich dem Großen haben die preußischen Herrscher der Militärmusik stets das lebhafteste Interesse gewidmet. Die preußischen Militärkapellmeister Friedrich Weller, A. Neidhardt, Friedrich Schick, C. Engelhardt, Gottfried Rode bis zu dem genialen W. Wieprecht (1872) — Männer, deren Wirken insgesamt ein Jahrhundert umfaßt — haben die preußische Militärmusik auf jene Höhe gehoben, die sie sowohl im friedlichen Wettbewerbe auf der Pariser Weltausstellung (eben durch jenen Wieprecht) den ersten Preis erringen als auch auf dem Schlachtfelde sich bewähren ließ.

König Friedrich Wilhelm III. rief das Institut der „Armeemärsche“ ins Leben. Die nachfolgenden Regenten erhielten es aufrecht, und so wurden von Zeit zu Zeit Allerhöchsten Ortes Märsche von Militär- und Zivilpersonen, die sich durch sangbare Melodie, gefälligen Rhythmus, Originalität in der Erfindung der Motive und einfache geschmackvolle Instrumentation auszeichnen, zu Armeemärschen bestimmt, die dann in der gedruckten Mustersammlung der Königlich Preußischen Armeemärsche aufgenommen, an sämtliche preußische Regimenter verteilt werden.

Kaiser Wilhelm II. hat bekanntlich der Militärmusik jederzeit das lebhafteste Interesse entgegengebracht. Bei Manövern und Paraden hat er mehrfach auf die militärische Bedeutung der Musik hingewiesen und sie künstlerisch und materiell gefördert. Er hat die altpreußischen Militärmärsche sammeln lassen, so daß heute jedes Regiment seinen Marsch hat.

An diesen alten preußischen Militärmärschen haben die verschiedensten Kräfte mitgewirkt. Den „Hohenfriedberger“ und den „Mollwitzer Marsch“ soll der alte Fritz selbst komponiert haben. Den „Torgauer Marsch“ schuf ein Lehrer Scholz aus Torgau, der ihn dann dem Könige Friedrich Wilhelm III. widmete. Dieser selbst komponierte in seiner Jugend einen Marsch, der als preußischer Präsentiermarsch bei der Infanterie eingeführt ist. Beethoven schuf den „Yorckschen Marsch“; vor hundert Jahren erschien der „Pariser Einzugsmarsch“, den der Gothaer Hofkapellmeister Walch geschaffen hat. Der „Möllendorf-Marsch“ ist das Werk eines Potsdamer Amtsrichters namens Möllendorf.

Diese und andere alte Märsche führten deutsche Truppen in den Krieg und zum Sieg. Auch jetzt wieder begleiten ihre feurigen Weisen Deutschlands Söhne in den Kampf und begeistern sie zur freudigen Tat fürs Vaterland.

MUSIKALISCHE KRIEGSANDACHTEN

EINE ANREGUNG

VON PROF. DR. FRITZ STEIN IN JENA

Über der gegenwärtigen Zeit und Haltung des deutschen Volkes in ihr liegt etwas vom Geiste Johann Sebastian Bachs,“ hat vor kurzem ein hervorragender deutscher Musiker gesagt. Das alte Sprichwort, nach dem im Kriege die Musen schweigen, trifft nicht auf die Musik zu, wenigstens nicht bei uns Deutschen, für die Musik nicht Spiel und Unterhaltung ist, sondern Ausdruck innersten Erlebens, Kündlerin des Heiligsten und Tiefsten, was Menschenbrust bewegt. Schweigen darf vor allem nicht in diesem heiligen Kampf, den unser Volk um seine höchsten Güter kämpft, die Musik Johann Sebastian Bachs, diese „Musik der reinen Innerlichkeit, der Ausdruck einer vom Göttlichen und Ewigen völlig erfaßten, an sie hingegebenen Seele“ (O. Frommel).

Zu der gegenwärtig vielerörterten Frage, wie wir Musiker der großen Sache am besten dienen insonderheit wie wir die Bachsche Musik jetzt praktisch unserem Volke nahebringen können, darf ich den Herrn Kollegen, vor allem denen von der Orgelbank, vielleicht von einem Versuch Mitteilung geben, den ich vor kurzem (vom 12. August bis 20. September) mit zwölf „Musikalischen Andachten“ in der Jenaer Stadtkirche machte.

Die Programme dieser Andachten bestritten in der Hauptsache Joh. Seb. Bachs Orgelwerke, und zwar wurde dabei neben des Meisters großen Präludien und Fugen vor allem aus dem unerschöpflichen Schatz seiner Orgelchoräle und Choralvorspiele geschöpft — diesen Wunderwerken polyphoner Kunst und tiefster Ausdrucksmusik, die leider im großen Publikum kaum und sogar in engeren Fachkreisen noch viel zu wenig bekannt und ihrem einzigartigen Werte entsprechend gewürdigt werden. (Ist es doch erst wenige Jahre her, daß an einem der größten deutschen Konservatorien ein seinerzeit „berühmter Orgelmeister“ Schüler nach drei- bis vierjährigem Orgelstudium entließ, die nicht einmal eine Ahnung von der Existenz des „Orgelbüchleins“ hatten ganz zu schweigen von den ca. 90 großen Choralvorspielen!) Die Sammlung der Bachschen Choralvorspiele bildet für den Organisten gleichsam das „Neue Testament“, aus dem er sich für jede religiöse Stimmung, für jede kirchliche Gelegenheit einen passenden „Text“ holen kann. Und wie geschaffen für die jetzige große Zeit, die wir durchleben, sind diese Vorspiele und Phantasieen über die alten evangelischen Trutzlieder, die Buß- und Bittchoräle, die Dank- und Jubellieder, die Gesänge vom seligen Sterben und von der Ewigkeitssehnsucht, z. B.: „Ein feste Burg“, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, „Allein Gott in der Höh’ sei Ehr“, „Nun danket alle Gott“, „Aus tiefer

Not schrei' ich zu dir“, „O Mensch, bewein' dein Sünde groß“, „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf“, „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin“, „Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End'“, „Vor deinen Thron tret' ich hiemit“ u. a. Die Texte der den betreffenden Vorspielen zugrunde gelegten Kirchenlieder, d. h. die für die Stimmung des Ganzen charakteristische Strophe ließ ich auf dem Programm abdrucken. Dadurch wird dem Hörer nicht nur das Verständnis dieser „symphonischen Dichtungen im kleinen“, wie sie Max Reger einmal treffend genannt hat, wesentlich erleichtert, — es kommt auf diese Weise auch das „Wort“ zu seinem Rechte, das der eine oder der andere Theologe in diesen Andachten etwa vermißte, und zwar das Wort in der poetischen Fassung eines Martin Luther und anderer klassischer Liederdichter, mit deren Kraft und Ursprünglichkeit des religiösen Gefühls kaum ein moderner Prediger zu wetteifern vermag.

Unsere „Musikalischen Andachten“ wurden durchaus im Rahmen einer gottesdienstlichen Feier gehalten: zu Beginn läuteten die Glocken, der Eintritt war selbstverständlich für jedermann frei, und das an den Kirch-türen umsonst verteilte Programm enthielt, um alles „Konzert-mäßige“ zu vermeiden, keinerlei Angaben über die Namen der Mitwirkenden und ähnliches. Um den gottesdienstlichen Charakter einer Gemeindefeier zu wahren, ließ ich zu Anfang und zum Schluß die Gemeinde einen oder mehrere Verse eines den jeweiligen kriegerischen Ereignissen entsprechenden Liedes singen, wenn möglich eingeleitet durch ein Bachsches Choralvorspiel, z. B.: „Aus tiefer Not“, „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, „Ein feste Burg ist unser Gott“, „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“, „Befiehl du deine Wege“ usw. Zur Mitwirkung zog ich meist Gesangssolisten heran, auch Chöre: Knaben-, gemischte oder Männerchöre (Jenaer Kurrende, Kirchenchor, Bürgerlicher Gesangsverein), deren Programm ebenfalls dem Zeitcharakter angepaßt wurde. Gelegentlich wurden auch Violinsoli eingeschoben. Durch dies Zusammenwirken von Orgelvorträgen, solistischen Darbietungen und aktiver Betätigung der Gemeinde erhielten die Programme — Dauer nicht über eine Stunde! — eine willkommene Abwechslung, ohne daß ihre Einheitlichkeit gestört worden wäre. Außer Bach, der durchaus im Vordergrund stand, wurden gelegentlich auch Orgelwerke anderer Meister ins Programm aufgenommen, von Choralvorspielen außer dem einen oder anderen von Brahms vor allem die von Max Reger, die sich nächst Bach am besten für solche „Andachten“ eignen.

Um von der Programmzusammenstellung ein Bild zu geben, seien die Vortragsfolgen zweier „Andachten“ mitgeteilt. (Die Texte zu den Choralvorspielen und Gesängen sind auf dem Programm jeweils ausgedruckt.)

1. J. S. Bach, Präludium e-moll.
2. J. S. Bach, Orgelchoral:
„Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End“.
Die Gemeinde singt nach der gleichen Melodie:
„Befehl du deine Wege“ (3 Verse).
3. G. Fr. Händel, Altarie aus „Samson“:
„Erhör' mein Fleh'n, allmächt'ger Gott“.
4. J. S. Bach, Orgelchoräle:
a) „Wenn wir in höchsten Nöten sein“;
b) „Christe, du Lamm Gottes“.
5. Violinsolo (Bach, Andante aus dem a-moll Konzert).
6. Fr. Schubert, Litanei („Ruh'n in Frieden alle Seelen“).
7. J. S. Bach, Choralvorspiel:
„Wachet auf, ruft uns die Stimme!“
Die Gemeinde: „Wachet auf!“ (Vers 1.)

II.

1. J. S. Bach, Toccata F-dur.
2. Gemeinde: Altniederländisches Dankgebet („Wir treten zum Beten“).
3. Männerchor: E. Fr. Richter, Motette:
„Groß sind die Wogen und brausen gar sehr“.
4. J. S. Bach, Orgelchoräle:
a) „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“;
b) „Herr Gott, nun schleuß' den Himmel auf“;
c) „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin“.
5. Männerchor:
a) „Tröst' die Bedrängten und hilf den Kranken“ (altes Raphaelslied).
b) Fr. Silcher: „Stumm schläft der Sänger“.
6. Zwei Orgelchoräle:
a) Max Reger: „O Welt, ich muß dich lassen“;
b) J. Brahms: „Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End“.
7. J. S. Bach, Choralvorspiel:
„Ein feste Burg“.
Die Gemeinde singt drei Verse.

Der Erfolg dieser zweimal in der Woche veranstalteten Abende war beim Publikum ein ganz außerordentlicher. Unsere fast 2000 Menschen fassende Jenaer Stadtkirche war immer vollbesetzt und oft so überfüllt, daß eine halbe Stunde vor Beginn kein Sitzplatz mehr frei war. Der Eintritt war, wie erwähnt, für jedermann frei. Aber an den Kirchtüren wurden am Schluß „Helferinnen vom Roten Kreuz“ mit Sammelteflern aufgestellt, und da flossen die freiwilligen Gaben so reichlich, daß stattliche Summen für das „Rote Kreuz“ und andere Kriegsnot-Spenden abgeführt werden konnten (im ganzen mehrere Tausend Mark).

Aber wichtiger als dieser „praktische“ Erfolg erscheint mir der ideelle Wert solcher „Andachten“. In dieser gewaltigen Zeit, in der draußen auf den Schlachtfeldern Weltgeschichte gemacht wird, interessiert sich das

große Publikum im allgemeinen nicht für Konzerte. Und doch ist gerade die Musik J. S. Bachs in ihrer tiefen Religiosität, ihrer männlichen Kraft und Glaubenszuversicht für diese Zeit geschaffen wie keine andere. Wir Musiker sollten keine Gelegenheit versäumen, unseren größten „Propheten“ Johann Sebastian gerade jetzt während der Kriegszeit zu Worte kommen zu lassen. Da dies, wenigstens für die Menge unseres Volkes, jetzt in Konzerten nicht möglich ist, so kann es nur in den Kirchen geschehen, die seit Ausbruch des Krieges allenthalben wieder überfüllt sind von Trost und Erhebung Suchenden. Und eine praktische Lösung der Aufgabe, unserem Volke Bach in dieser Zeit nahezubringen, scheint mir überall und mit einfachen Mitteln in solchen, gottesdienstliche Feier und musikalische Erbauung glücklich vereinigenden „Musikalischen Andachten“ möglich zu sein, in die sich übrigens auch Schriftverlesung, Gebet und Segen des Geistlichen leicht einfügen lassen, wenn eine stärkere Betonung des kirchlichen Elementes erwünscht ist.

Daß die geschilderte Form der Darbietung einem Bedürfnis entgegenkommt und sich auch anderwärts praktisch bewährt, dafür spricht der Umstand, daß auch in Heidelberg und Karlsruhe, wo ich in den letzten Wochen ebenfalls sechs solche Bach-Andachten, zum Teil unter Mitwirkung des Geistlichen (Verlesung eines „Kriegspsalms“, Gebet und Segen) veranstaltete, die Kirchen jeweils eben so überfüllt waren wie in Jena. Ich verlasse nun die Orgelbank, um den „Dienst im Heiligtum“ mit dem Dienst im Feindesland zu vertauschen. Möchten recht viele Kollegen in der Heimat diese musikalische Friedensarbeit im Sinne obiger Anregung fortsetzen, zur künstlerischen Erbauung unserer Volksgenossen und zur höheren Ehre Sankt Johann Sebastians, in dessen Zeichen wir Musiker siegen müssen und siegen werden über alles Fremde und Kleine in unserer Kunst.

DIE MODERNE KLAVIERMUSIK IN SKANDINAVIEN

VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG

Dänemark

Die Erben Gade's

Die dänische Klaviermusik ist die dänische Kunst. Natur und Intimität, in ihnen liegt ihr Wesen und ihr Wert beschlossen. Der blaue Sund, die goldnen Buchenwälder, die gleißenden Landseen, die freundlichen Bauernhöfe, der heroisch-elegische jütische Teil mit der riffgepanzten Nordseeküste, all das spielt breit in Malerei und Musik hinein. Das heitere, billige Kopenhagen ist Dänemarks Paris. Keine Spur auch hier von Mondänem, von Überkultur, von Dekadenz, sondern alles fröhlich, hell, gesund und, gleich dem Volkslied, nur ganz leicht von vorüberziehenden Schatten der Elegie umschleiert.

Der treueste Ausdruck Dänemarks in der Musik ist — im Gegensatz zu dem kräftigeren und herberen „alten Hartmann“ — Niels Gade. Man kann ihn, wie den aller dänischen Kunst und des größten Teils dänischer Dichtung mit einem Wort umschreiben: Idyllengeist. Und man darf hinzufügen: gedämpfte, sinnige und ruhige Stimmungen, fein und diskret abgestimmte, eher blasse als leuchtende Farben, subtile Zeichnung und, eine Kultur, die in der einfachen Vornehmheit und scheinbaren Anspruchslosigkeit ihren Stolz sieht. Es sind stille feine Reize, die auch die dänische Klaviermusik birgt. Sie drängt sich nicht auf, sie packt nicht, aber sie erwärmt und stimmt zum verschlossenen Glücksbewußtsein, sie will aufgesucht, liebevoll nachgefühlt und verstanden sein.

Die moderne dänische Klaviermusik ist sehr langsam, aber stetig auf der Linie dieser alten, im Kopenhagener Konservatorium gehüteten Kultur und Tradition erwachsen. Die Nordländer sind konservativ. Die Dänen dazu besitzen einen sehr feinen Geschmack. So kommt es, daß die schreiende Moderne auch in der dänischen Klaviermusik gar keinen Boden findet. Des führenden Geistes, wie etwa Sinding's in Norwegen oder Sibelius' in Finnland entbehrend, kann man sagen, daß sie in weitaus überwiegendem Maß noch immer das Erbe Gade's treu verwaltet.

Von den noch lebenden Älteren, die vielfach noch persönliche Schüler Gade's, Winding's oder Matthison-Hansen's waren, haben fast alle die Klaviermusik, daneben zumeist die Kammermusik mit Klavier, reich bedacht. Nordisch-Gade'scher Geist und Ton mit dänisch-volkstümlichem Einschlag und starken Einflüssen durch die deutsche Romantik, das etwa ist die Formel, auf die ihrer Aller Klaviermusik zu bringen wäre.

Der bedeutendste dieser Älteren, der noch heute Dänemarks angesehenster Komponist ist, Peder E. Lange-Müller, schrieb zwei Hefte „Gedämpfte Melodien“. Titel und Inhalt erscheinen für die Klaviermusik dieser dänischen Nachromantiker typisch. Das ist eine trauliche, zartsinnige Hausmusik, an langen Winterabenden am Kamin zuzuhören, voll sanfter, alles wie mit einem silbrigen Schleier überziehender Melancholie, die alle seltenen Ausbrüche tiefer gehenden Schmerzes mit zarter Hand zu mildern weiß, Rückblicke auf die Vergangenheit, Verzicht auf hochfliegende Pläne, Seelenruhe in milder Resignation. Der nationale Einschlag ist musikalisch gering. Dem, der fein hinhört, äußert er sich aber in der Innerlichkeit, Vornehmheit und Diskretion dieser Kunst, in kleinen Wendungen und in dem sanft verschleierte und durchaus epischen Charakter dieser Stücke, die den grellen Konzertsaal viel schlechter vertragen wie das trauliche häusliche Lampenlicht.

Diese Einwirkungen deutscher Romantik weisen bei Lange-Müller, der mit interessanten Variationen op. 8 einsetzt, mehr auf dunkelgefärbten Schubert, Schumann, Mendelssohn und Brahms. Otto Malling, bekannter den Organisten und Kammermusikern, neigt mehr zu nordisch gefärbtem Mendelssohn und Schumann. Victor Bendix ist als ein Filigran- und Goldschmiedearbeiter Kirchnerschen und Windingschen Geistes voll. „An Theodor Kirchner“, so heißt die Widmung seines Albums op. 22. Der etwas jüngere Louis Glaß aber bringt zum erstenmal in diese bisher im Gadeschen Sinn etwas weiche Kunst die herbe und spröde, des Barocks nicht ganz entbehrende Note eines schärfer geprägten Charakterkopfs, der neben dem sehr stark durchklingenden Beethoven, neben Schubert, Schumann und Brahms wohl auch die neueren Russen und, wohl bei seinem Brüsseler Aufenthalt, die Franzosen liebgewann. Spuren des nordischen Musik-Stammvaters unserer Zeit, Grieg's, sucht man, wie so oft in der viel „eingedeutschteren“ dänischen Musik, vergebens. Seine Kunst — wir haben Sonaten, Phantasie-, Charakter- und lyrische Stücke für Klavier von ihm — ist nicht frisch und eher dem Zeichnerischen und Charakteristischen, denn dem Schönen zugewandt. Aber sie zeigt die keusche Reinheit, Herbheit und Unsinnlichkeit der nordischen Natur (Zyklus lyrischer Stücke: Im Freien!), und ihre kontrapunktisch meisterliche, gern alle Finessen der Umkehrung, Verkürzung und Verlängerung ins Geflecht führende Arbeit und ihre entzückende Detailkunst entschädigt doch zum guten Teil für die vielfach erhebliche Sprödigkeit der Gedanken.

Das sind die Besten der Älteren, das sind Komponisten, die auch in großen Formen, in Instrumental- und Vokalmusik Schönes schufen, die selbst für Klavier allein oder mit Streichinstrumenten der Sonaten oder Variationen nicht vergaßen. Die Jüngeren streben im allgemeinen auf ihren Wegen weiter. Sie suchen Gade harmonisch zu modernisieren.

Ein führender Geist ist nicht unter ihnen. Es sind durchweg Klein-

meister des lyrischen Stücks. Die ländliche Idylle, das Märchen, die Wald- und Seebilder wiegen nach dänischer Art vor. Es sind brave, etwas philisterhafte und hausbackene Stifter-Naturen und Mendelssohnianer unter diesen Miniaturisten wie Wiel-Lange, dessen Märchenbilder und Dorfbilder diese Hauptrichtung des dänischen lyrischen Stücks in kleinen Nummern zeigen, die wirklich naiv und kindlich im Ton sind und durch ihre schlichte Einfalt rühren. Es sind aber auch modernere Naturen dabei. Von den beiden feinsten, den Robert und Fini Henriques, müssen wir Robert als Meister zarter Aquarellen, Fini als Freund und Liebling der Jugend preisen. Finis, harmonisch leise Wagnerisierte lyrische Stücke (Lyrische Suite, Erotik) sind wohl klangvoll und warm empfunden, aber sie haben wenig Profil und Linie und wenig schärfere Persönlichkeit. Die Birkedal-Barfod, Georg Hoeberg, Alfred Tofft, Emil Friijs, Viggo Brodersen — in Aphorismen präzise bis zum Barocken, apart in Harmonik und Stimmführung und nicht ohne persönliche Note —, Asger Juul, ein Schüler Hugo Riemanns, Axel Jørgensen, das sind weitere Namen derselben modernisierten Gade'schen Richtung. Es sind aber auch feine Talente fürs Klavierminiatur darunter. Namentlich die, so Schumannschen und Brahms'schen Geistes sind. Das sind namentlich Tofft, Hoeberg und Friijs (Variationen op. 7). Der Däne lebt auch in seiner Klaviermusik im Freilicht der Natur. So winden uns Tofft, Hoeberg und Langgaard Kränze lieblicher Feldblumen und Blumenvignetten, und in solchen reizenden und gewöhnlich in einen leichten elegischen Schleier gehüllten Stimmungsbildchen für die Hausmusik in Gade's Art lebt aller Zauber, alles Schöne dänischer Art.

Die Virtuosen

Edmund Neupert schuf die norwegische Klaviervirtuosität. Sein Schüler Siegfried Langgaard die dänische Virtuosenkomposition. In ihr herrscht die titanische Lisztsche Gebärde des hochpathetischen modernen Klavierstils. Langgaard wirft mit wuchtigen Akkordmassen und blendendem Passagenschimmer um sich. Er ist großzügig, aber wenig verinnerlicht. Fehlt's ihm auch an Konzentration und Knappheit, steht auch das Muster von Liszts h-moll Sonate, von Sinding deutlich hinter seinen großen Formen, so fesseln doch seine kühnen Gedankenflüge, seine brausende Leidenschaftlichkeit, seine reiche Harmonik und der nordische Unterton in den lyrisch-epischen Parteen. Man durfte noch Schönes erhoffen, wenn dieser ungebundene, an die Sterne spritzende Wildbach erst die lange Kette jäh Kaskaden endlich überströmt hätte.

Herrscht hier Liszt, so bei dem in Chicago über dem Weltmeer wirkenden Theodor Otterström mehr Chopin. Otterström gibt sich in je vier Heften Präludien und Fugen, in zahlreichen Konzertetüden nationaler,

XIV. 6. 17

nordischer. Von starker Empfindung, voll und leuchtend in den auf kleinem Raum fast allzu bunten Farben, pianistisch durchweg dankbar, erreicht er Langgaard an Poesie und Phantasie, zeigt aber gleich ihm, daß das Robuste und Derbe, daß das großflächige Fresko, die wuchtige Balladik und Epik als Erbteil Neupert's mit dänischer Art nur wenig zusammenstimmt.

Die Jungen

Langgaard und Otterström zählen mit Sinding zu den ganz wenigen Pathetikern nordischer Klaviermusik. Dänemark stellt noch einen dritten und damit eine seiner schönsten Hoffnungen: Hakon Boerresen. Damit aber auch zugleich den ersten jener Jungen, die man als echte Dänen kaum mehr ansprechen kann. Wer des Tondichters Heimatland nicht kennt, wird auf einen Norweger, einen Landsmann und Geistesverwandten Sinding's, raten. Das ist eine Kraftnatur von glühendem, sattem und durchaus nordischem Kolorit, von starkem dramatischem, insonderheit italienisch-veristischem Einschlag. Ein Klavierkomponist ist er nicht. Aber das wenige, was wir an größer ausgeführten Charakterstücken von ihm haben, fesselt durch seine starke und warmlütige persönliche Note, sein echtes Pathos, verstimmt freilich auch durch die Flüchtigkeit und Skizzenhaftigkeit in Anlage und Ausführung.

Mit dem älteren Kopenhagener Hofkapellmeister Carl Nielsen stellt er recht eigentlich die musikalische Zukunft Dänemarks dar. Nielsen führt; am liebsten in den großen Formen der Symphonie und der Kantate. Ein Klavierkomponist ist er noch weniger als Boerresen. Und die paar Klavierhefte, die wir von ihm haben, eine symphonische Suite, Charakter- und Kinderstücke in sprödem Klaviersatz, geben keinerlei Eindruck von seiner geistvollen, bachisch-herben und stolzen Art, die in letzter Zeit von der deutschen Moderne, namentlich Reger, abgewandelt wurde. Modernen Bahnen folgt auch Roger Henrichsen, der sich jüngst durch eine gute Klaviersonate bekannt machte.

Auf Andersens Wegen

Dänemark ist das Land des lieben Märchenerzählers und Kinderfreundes Andersen. Auch in der Kunst hat sich das gezeigt. Die Klaviermusik im besonderen dankt ihm eine lange Reihe von Jugendfreunden. Und nicht von strengen, sondern von solchen, die, wie auf Alf Broges Bild, auch die bösen Etüden und Sonatinen in verlockender Schale zu reichen wissen. Das ist so gewesen seit den Tagen Weyses und Kuhlaus, seit dem „alten Hartmann“ und Gade. Bedenkt man die deutsche Abstammung jener ersten und ältesten dänischen Jugenderzieher in der Musik, so wird man auch hier an Deutschland und die seinigen denken dürfen.

Bis zu seinem Tod vor wenigen Jahren war Ludwig Schytte der Jugendkomponist Dänemarks von internationalem Ruf. Er hat sein Leben brav genutzt. Alljährlich schüttete er, ein dänischer Nicolai von Wilm, ein musikalischer dänischer Hedenstjerna, sein Füllhorn Jugend- und Unterrichtssachen über Europa aus. Viel frische Blüten von leisem nordischen Duft, schmuck und nett aufgemacht, aber freilich auch viel Spreu, viel welke Blätter, die eine ungemeine Routine dem frühen Sterben überlieferte. Besonderer Dank gebührt dem geschickten Bearbeiter: leichte Transkriptionen nordischer Gesänge haben uns vielleicht besser zur Kenntnis des nordischen Volks- und Kunstliedes verholfen, wie all' die schlechten Textübersetzungen seiner Originale.

In unseren Tagen sind es namentlich fünf Künstler, die den Ruhm des musikalischen dänischen Kinderparadieses aufrecht halten: Da ist Fini Henriques mit einem entzückenden Musikalischen Bilderbuch, da Tofft, der uns Käthchens Erlebnisse erzählt, dort Louis Glaß, August Enna, ein Meister der dänischen Märchenoper, und Carl Nielsen mit einigen humoristischen Bagatellen.

Henriques und Tofft werden die Kleinen am liebsten haben; sie wissen mit Kindern zu plaudern. Glaß werden sie mit größerer Scheu anschauen; mir scheint, er sieht viel strenger aus. Und den Onkeln Enna und Nielsen werden sie mit dem untrüglichen und grausamen Instinkt des Kinderherzens sagen, daß sie einen unbequemen Klaviersatz schreiben. Henriques und Tofft werden, wenn sie zu Kindern reden, selbst wieder zu Kindern. Es liegt ein kindlich-frommer Ton in diesen kleinsten Miniaturen, die zu den reizendsten Kinderstückchen gehören, die auf der Linie von Schumanns Jugend-Album erwachsen. Sie sind kindlich nicht nur in den Titeln, sondern auch im Inhalt; sie sind aber auch in der Schilderung der kleinen kindlichen Sorgen und Leiden zarter und drolliger Humore voll, wie sie eben neben den Deutschen nur die Dänen als echte Kinderfreunde zu finden wissen.

Enna und Nielsen dagegen reden mehr als Erwachsene zu den Kindern. Nielsen interessiert in erster Linie das Charakteristische kindlichen Spiels und Spielzeugs; er findet da charakteristische Miniaturen, die, wie die alte Spieluhr, eine ganz erstaunlich realistische Lebenswahrheit besitzen und eine ungemein scharfe musikalische Beobachtungsgabe verraten. Enna, im ganzen sehr ungleich, ist immer da eigen und echt, wo er eine sinnige, elegisch gefärbte Lyrik, eine zarte Märchen- und Traumwelt ausbreitet.

Ultima Thule

Island, das Reich der fürchterlichen Schmieden und Essen Vulkans, der öden Heiden und blau erschimmernden Gletscher, hat nur in der

Dichtung eine kleine Wiedergeburt seiner gewaltigen Sagazeit erlebt. Die Musik findet in dem armen Land keinen Boden. Sie wurzelt in dänisch-deutscher Romantik. Seine beiden einzigen zeitgenössischen Komponisten, der ältere und in Schottland ansässige Sverre Sveinbjörnsson und der jüngere Sigfus Einarsson in der Hauptstadt Reykjavik haben fast ausschließlich für Gesang und Chor geschaffen. Sveinbjörnsson, noch ein Schüler Reineckes und Ravn's, schrieb einige kleine Charakter- und Jugendstücke im englischen Geschmack, Einarsson, in der Hauptsache Autodidakt, verwahrt seine Klavierstücke noch im Pult. Der Klavierkomponist Islands, wir warten seiner!

ÜBER DIE VERDEUTSCHUNG MUSIKALISCHER FREMDWÖRTER

VON ALEXANDER JEMNITZ IN BUDAPEST

Der Freiheitskampf, den Deutschland gegen eine Welt von Feinden mit einer Entschlossenheit führt, die bereit ist, den letzten Tropfen Blut und die letzte Münze Geld der heiligen Sache zu opfern, verknüpft auch die Fragen des allgemeinen Denkens eng mit dem machtvoll erwachten Volksgefühl. In irgendeinem Zusammenhang mit ihm steht jeder Gedanke, der jetzt gefaßt wird. Solche Zeiten schärfen das Ohr für die sprachlichen Ausdrucksmittel und machen es für Mißverhältnisse, die sich aus dem echt deutschen Sinn und fremdländischen Wortschätzen entliehener Fassung ergeben, empfindlich. Tage gehobenen nationalen Denkens und Fühlens bringen stets eine Säuberungsbewegung im Sprachgebrauche mit sich. — Kein Wortgebiet ist von ihr bisher so verschont geblieben wie das musikalische. Man zögerte, aus Furcht an ein Wespennest zu rühren, denn der Umstand, daß die Musik Jahrhunderte hindurch als „welsche Kunst“ gepflegt worden war, hat tiefe Spuren im Sprachbewußtsein hinterlassen. Man scheute vor der Schwierigkeit einer gründlichen Verbesserung zurück, teils weil es hier zu viel zu tun gab und die Folgen einer planmäßigen Verdeutschung zu weitläufig waren, teils aus Bequemlichkeit und weil man sich ans Überlieferte gewöhnt hatte.

Der erste, der mit Entschiedenheit für die Abschaffung fremder Musik-Fachausdrücke eintrat, war Robert Schumann. Die Zeit war gleichfalls eine politisch hochbewegte, sie brachte Europa das Erwachen der Rassenideale und bereitete die Märzrevolution vor. Die vaterländischen Ideen ergriffen den Studenten Schumann, in dessen Kreisen die deutschümlichen Bewegungen den regsten Widerhall fanden, wie später auch den im öffentlichen Leben stehenden Zeitungsschreiber und Herausgeber. Empfänglich war er für sie durch seinen tief in deutscher Romantik wurzelnden Werden- und Bildungsgang gemacht worden. Es war naheliegend, daß Schumann diesen Bestrebungen auf seinem eigenen Wirkungsfelde Geltung zu verschaffen bemüht war und sein Interesse dabei bald auf die an ihm übliche ausschließliche Anwendung italienischer Bezeichnungsformeln gelenkt wurde. Günstig für das Gelingen derlei musikliterarischer Vorhaben war der Umstand, daß Schumann, von Carl Maria von Weber abgesehen, dessen Gesichtspunkte mehr in rein musikalischem Boden fußten, der erste deutsche schriftstellernde Musiker war, der in seiner doppelten Stellung als Tonsetzer und Herausgeber einer musikalischen Zeitschrift Gelegenheit hatte, sich praktisch wie theoretisch für seine Ansicht einzusetzen. Die Umdeutschungsbestrebungen fanden Teilnahme, die sich nach Schumanns Tode in wechselndem Grade bis in unsere Zeit erhalten hat. Demzufolge

konnten sich manche Anregungen Schumanns behaupten; so beginnt mit der Zeit die Vorliebe für fremdsprachige Namenüberschriften merklich abzunehmen und die Angabe der Zeitmaße in deutscher Sprache wird immer allgemeiner. Nicht gelungen ist es ihm, das „Werk“ anstatt „Opus“ einzubürgern, wie denn gleich hinzugefügt werden soll, daß sich lateinische und griechische Benennungen überhaupt schwer ersetzen lassen, weil sie größtenteils Allgemeingut geworden sind und durch ihre internationale Anwendung viel mehr Anrecht auf Beibehaltung haben, als solche lebender Fremdsprachen, deren Ersetzbarkeit eine einfachere und mühelosere ist.

Nach dem Tode Schumanns erwuchs der Bewegung kein energischer Förderer und im Hinzuziehen neuen Wortmaterials trat ein Stillstand ein. Man begnügte sich mit dem Gewonnenen, das den Bedürfnissen für Zwischenstufen und feinere Unterscheidungsmöglichkeiten nicht gewachsen war. Die Tonsetzer waren gezwungen, für ungenügende oder fehlende deutsche Bezeichnungen auf die italienischen zurückzugreifen. Man gewöhnte sich an diesen Behelf und mischte schließlich die Ausdrücke der beiden Sprachen gedankenlos miteinander. Dadurch ist eine Verwirrung verursacht worden, die nur im Zunehmen begriffen ist. Die Sprache der meisten neuen Musikerscheinungen weist ein ratloses Kauderwelsch auf. Das Zeitmaß wird zumeist deutsch, doch werden seine kleinen Verschiebungen italienisch angegeben. So folgt einem „mäßig bewegt“ oft unmittelbar ein „ritardando“ oder „accelerando“ auf dem Fuße, obgleich das vollkommen entsprechende „zurückhaltend“ und „beschleunigend“ ebenfalls schon gebräuchlich sind. Die Ausdrücke beider Sprachen sind im Umlauf und gelangen in unbeschränkter Wahllosigkeit abwechselnd zur Anwendung. Häufig werden identische Bezeichnungen willkürlich nebeneinandergestreut; in demselben Stücke kann man einmal „ausdrucksvoll“, dann wieder „espressivo“ stehen sehen. Die beiden Sprachen werden nicht mehr getrennt, und ihre Worte werden zusammengeschüttelt und -geworfen. Jeder aufmerksame Betrachter muß diesen Zustand nachgerade als unhaltbar empfunden haben. Hier tut dringende Abhilfe not. Es muß eine Einheitlichkeit hergestellt werden, und nachdem die allgemeinen Zeitmaß- und Spielartangaben in deutscher Fassung überall Verbreitung gefunden haben, wird das für die besonderen Unterschiedlichkeiten ebenfalls möglich sein. Zu diesen gehört auch das „crescendo“ und „diminuendo“, die als leicht ersetzbar keine Berechtigung mehr haben. Vor allem müssen gute und knappe Abkürzungen geschaffen werden, denen das Italienische hauptsächlich seine Beliebtheit verdankt. Man zieht bei rascher Niederschrift ein kurzes „rit.“, „cresc.“ oder „dim.“ aus rein praktischen Gründen den langen deutschen Bezeichnungen vor, für die noch keine wirkungsvollen Verkürzungen gefunden worden sind. Ihr Vorhandensein ist aber auch wegen häufigen Mangels an Raum unumgänglich notwendig.

Schwerer fällt die Entscheidung gegenüber den dynamischen Zeichen „*p* — *ppp*; *f* — *fff*; *sf*“ usw., da ein Ersatz, um gleiche Werte zu bieten, ebenfalls nur aus einem Buchstaben bestehen dürfte. Weder „laut“ und „leise“ noch „stark“ und „schwach“ entsprechen dieser Anforderung, die begründet ist, weil sie die Bildung von Mittelstufen durch einfaches Nebeneinanderstellen der Buchstaben ermöglicht. Diese Zwischengrade beweisen aber am deutlichsten, daß es eigentlich weniger auf Abkürzungen, als auf geeignete Zeichen ankommt, die in Erkenntnis dieser Tatsache auch rein ornamental erfunden sein könnten und in beliebiger Anzahl zusammensetzbar die gleichen Unterscheidungsmöglichkeiten zulassen würden. Auf diese Weise wären „piano“ und „forte“, die immer eine romanische Anleihe bleiben, aus dem Sprachgebrauche beseitigt, in dem sie trotz ihrer Verbreitung niemals Heimatsrecht erlangen könnten, weil es zu viel gut deutsche Worte gibt, die sie vollkommen ersetzen und darum überflüssig machen.

Hingegen werden wir die außerordentlich gut geprägten italienischen Bezeichnungen, die gleichzeitig die Form eines Werkes und die Zahl der zu seiner Ausführung erforderlichen Instrumente ausdrücken, wie „Trio, Quartett, Septett“ usw., als kurzweg unersetzbar beibehalten und sie endgültig in den deutschen Wortschatz aufnehmen müssen.

Seit langem war keine Zeit den Umdeutschungsbestrebungen derart günstig, wie die jetzige, in der man in jeder Beziehung aus dem Gewohnheitsgeleise gebracht und von einer großen Welle gehoben auch an allgemeiner Entschlußfähigkeit gewonnen hat und in Anbetracht so mancher Umwertung alter Werte eingreifenden Neuerungen eher zugänglich ist als sonst. Dringend wäre es darum zu wünschen, daß man sich diesmal mit keinen halben Erfolgen bescheidet, sondern sich auf einen prinzipiellen Standpunkt stellend eine von Grund auf deutsche Bezeichnungssprache schafft. Es ist ein unwürdiger Zustand, daß die deutsche Musik, die sich längst vom italienischen Einfluß befreit hat, in ihrer äußerlichen Form noch ganz von der bestaubten Überlieferung beherrscht wird. Anderenteils wird es von zweifellosem Vorteil sein, wenn deutsche Tonsetzer ihre Absichten ganz in ihrer Muttersprache ausdrücken können, denn es wird eine ungleich bestimmtere Fassung und Genauigkeit der Angaben ermöglichen, die dementsprechend mit weit größerer Wahrscheinlichkeit das erstrebte richtige Verständnis finden werden. — Die oft geäußerten Bedenken, daß der Verbreitung ins Ausland dadurch Schwierigkeiten in den Weg gelegt werden, sind haltlos; das Ausland hat derlei Befürchtungen nie gekannt, und die Folgeerscheinungen haben ihm darin recht gegeben. Wenn erst der Zwang dazu da sein wird, den es bisher noch gar nicht fühlen gelernt hat, werden sich auch die nötigen Sprachkenntnisse vorfinden, die nur geringe sind, weil die bezeichnendsten deutschen Ausdrücke sich voraussichtlich ebenfalls bald typisieren werden.

ROMANISCHE OPERN IM DEUTSCHEN SPIEL- PLAN

VON EDGAR ISEL IN BERLIN-WILMERSDORF

Zur Gestaltung des deutschen Opernspielplanes* veröffentlichte Regisseur Dr. Otto Erhard in Heft 3 des laufenden Jahrganges dieser Zeitschrift (1. Novemberheft 1914) beachtenswerte Vorschläge, die auf nationale Ausgestaltung des Spielplanes insbesondere durch Wiederbelebung einiger musikalisch wertvoller älterer Werke hinzielen. Ein halbes Jahr vor Kriegsausbruch niedergeschrieben, muten diese Vorschläge deshalb sehr zeitgemäß an, weil nunmehr eine Welle vaterländischer Begeisterung mit einem Schlage so manches bisher beliebte ausländische Werk, meist französischer Herkunft, hinweggespült hat und für die fühlbaren Lücken baldigst guter Ersatz beschafft werden muß. Ich kann so manche der treffenden Ausführungen des Herrn Dr. Erhard nur unterschreiben, und wenn Erhard meint, ein reicher und vielseitiger Spielplan sei für die Schulung der Sänger erwünscht, aber er dürfe nicht zum größten Teil aus fremdem Gewächs bestehen, so wäre ich der letzte, der da nicht freudig beistimme. Und doch scheint mir der schöne Enthusiasmus des Verfassers in überaus wichtigen Punkten übers Ziel hinauszuschießen. Zunächst verspricht sich Erhard (wohl in der richtigen Erkenntnis, daß die deutschen Neuerscheinungen der letzten beiden Jahrzehnte sich nur mit verschwindenden Ausnahmen durchgesetzt haben) alles Heil von der Wiederbelebung älterer Opern. Aber glaubt Erhard wirklich, es könne gelingen, Werke wie Hoffmanns „Undine“, Spohrs „Jessonda“, Webers „Drei Pintos“, Hillers „Jagd“ und dergleichen mehr aus dem Staub der Archive zu einem neuen dauernden Bühnendasein zu erwecken? Ich glaube es nicht, oder richtiger: nicht mehr. Uns allen steckt, um mich mephistophelisch auszudrücken, „der Doktor noch im Leibe“: wir haben so lange musikhistorische Studien getrieben, bis wir uns den klaren Blick für die Forderungen der Gegenwart getrübt hatten (womit durchaus nichts gegen die Notwendigkeiten und Nützlichkeit derartiger Studien gesagt werden soll, die ich nicht missen möchte). Aber das, was uns Leute vom Bau interessiert, ist noch lange nicht der Geschmack des Publikums, und auf den kommt es — leider oder Gott sei Dank — im Theater immer noch an. „Das Publikum ist ein Kind, das erzogen werden muß,“ meint der junge Regisseur Dr. Erhard; „alte Theaterhasen“ werden daraufhin nicht mit Unrecht erwidern, daß das Publikum, wenn es schon ein „Kind“ sein soll, ein sehr tyrannisches Kind ist, und Tyrannen setzen immer ihren Willen durch, es sei denn, daß ein anderer Tyrann — so einer vom seltenen Schlage Gustav Mahlers — kommt und

einen noch stärkeren Willen entfaltet. Vom Publikum heißt es mit Recht, der einzelne sei vielleicht ein Esel, aber zusammen ergäben sie die Stimme Gottes. Wer will das im Theater leugnen, wo ganz andere Bedingungen als im Konzertsaal herrschen, und wo sogar die sonst allmächtige Presse sich dem großen Tyrannen Publikum gebeugt hat. Man wird einwenden: Wie oft schon hat ausgesprochener Schund („Trompeter von Säckingen“!) dem Publikum Entzücken bereitet; war es aber nicht stets Schund, der wenigstens Bühnenqualitäten hatte? Das ist eben das Merkwürdige am Theater: herrliche Partituren ohne Bühnenblut wirken nicht; gut gemachter Schund wirkt oft. Sollen wir drum klagen? „A la guerre comme à la guerre“, — zwing deine Zuhörer in den Bann, und du bist der rechte Mann; jedes Mittel gilt. Mit guten alten Opern ohne rechtes Bühnenblut, mögen sie noch so schön „neu bearbeitet“ sein, selbst von Leuten wie Mahler, Mottl oder Pfitzner, ist da wenig auszurichten: „Kinder, macht Neues, Neues und abermal Neues!“, diese köstliche Mahnung aus Richard Wagners letzten Jahren sollten wir nie vergessen. Laßt die Musikhistoriker ihre Toten begraben oder ausgraben: kein Mensch von lebendigem Empfinden tut da mit, es sei denn, man ehre pietätvoll bei irgendeinem Jubiläum längst Verblichene. Wer Mottls „Neubelebung“ der Spohrschen „Jessonda“ in redlicher Langeweile miterlebte, weiß ein Lied davon zu singen, und mit anderen Werken, die trotz schönster Bearbeitungen weder leben können noch sterben wollen, geht es ähnlich. Da ist zum Beispiel der auch von mir heiß geliebte Corneliussche „Cid“ mit seinem wundervollen zweiten Akt, der es verdiente, wiederzuerstehen; wer hält aber den lohengrinhaften unoriginellen ersten Akt, wer den totgeborenen dritten noch aus? Da ist Hoffmanns „Undine“, ein Werk, das ich nicht minder liebe. Erhard plädiert mit schönem Eifer dafür, daß man dies Werk dem deutschen Spielplan einfüge und dafür Lortzings „Undine“ beseitige, „weil Lortzing der Ritt ins romantische Land mißglückt ist“. Sicher ist sie Lortzings schwächstes Werk, aber diese Lortzingsche „Undine“ ist tausendmal bühnergerechter als Hoffmanns einfarbig-geniale Oper. Ich kenne kaum ein Werk, das bei einem harmlos-biederen Provinzpublikum des Sonntags ein größeres Entzücken wachruft, als dies in seiner geschickten Mischung von Ernst und Scherz durchaus nicht zu unterschätzende Unterhaltungsstück, das noch dann den deutschen Spielplan beherrschen wird, wenn Dutzende von heute gerühmten Opern all unserer komponierenden Generalmusikdirektoren längst in den Archiven verschwunden sind. Der Spielplan kommt eben nicht nur durch „Tradition“ zustande („Tradition ist Schlamperei“, sagte einst Gustav Mahler), sondern er stellt — mit verschwindenden Ausnahmen — eine natürliche Auslese des Wirkungsvollsten dar, was die deutsche Bühne sich bisher aneignete. Natürlich ist der deutsche Spielplan keine geschlossene Einheit, und lokale Ver-

chiedenheiten wirken besonders ein; aber schließlich hat doch jedes Publikum das Theater und den Spielplan, den es verdient. Gewiß, ich will unsere Bühnenleiter nicht von all ihren Sünden absolvieren: oft genug halten sie deutsche Opern nicht durch, während sie ausländische „poussieren“; oft genug geben sie eine gute ältere Oper jahrzehntelang nicht („Hoffmanns Erzählungen“!), bis sie dann, ist erst ein Leithammel über den Bach gesprungen, hübsch artig nachspringen. Und dergleichen mehr. Warum jedoch die ausländischen Opern, besonders romanischer Herkunft, eine so große Rolle in unserem Bühnenhaushalt spielen, hat doch wohl seine besonderen Gründe. Und kein Geringerer als der junge Wagner hat, als er noch der unbekannte Rigaer Kapellmeister war, das erlösende Wort ausgesprochen, warum dem so ist. In seinem Aufsatz „Die deutsche Oper“ heißt es:

„Wir wollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu ersticken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen . . . und endlich Menschen werden . . . Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik, und zumal unsere Opernmusik, gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wußte, — das heißt, weil keiner das wahre warme Leben packte, wie es ist . . . Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt.“

Treffen diese Ausführungen nicht wieder das ganze deutsche Opernelend unserer Zeit? Und daß auch der alte Wagner nicht anders dachte, möge ein von Wolzogen überliefertes Wort aus seiner Bayreuther Zeit beweisen (Erinnerungen an Wagner, Reclam S. 26). Im Anschluß an den Vortrag italienisch-französischer Ouvertüren und gegen die „leichtfertige sich bezeugende Mißachtung italienischer Musik“ äußerte sich Wagner: „Die Neueren zeichnen sich durch armselige Melodie aus, weil sie sich nur an gewisse hervorstechende Schwächen der italienischen Oper halten, aber um die großen Vorzüge der Komponisten sich gar nicht kümmern. Freilich habt ihr's leichter, darauf zu schimpfen, als davon zu lernen.“ Und ähnlich wie mit den Italienern geht es uns mit den Franzosen. Auch hier ist's leichter, darüber zu schimpfen, als davon zu lernen. Da schlägt Erhard vor, z. B. Halévy's „Jüdin“ aus dem deutschen Spielplan zu verbannen, und er weiß nicht, daß er da päpstlicher ist, als der Papst Richard Wagner. Wie nämlich dieser Meister gerade die „Jüdin“ außerordentlich schätzte (besonders bemerkenswert bei seiner tiefen Abneigung gegen alles Jüdische!), steht nicht nur mehrfach in seinen Schriften, sondern ist von Wilhelm Tappert auch für die Bayreuther Zeit überliefert; nahm doch die Partitur der „Jüdin“ in Wagners Bibliothek einen Ehrenplatz ein. So ist's mit so manchem anderen geschmähten Werk ähnlich (nur in bezug auf Puccini's letztes Schundwerk gebe ich Erhard durchaus recht).

Und wenn er „feierlichst“ die Frage stellt, ob nicht die „Dichtungen vieler nichtdeutscher Opern ebensolche oder noch schlimmere Machwerke sind als die wenigstens ehrlich gemeinten Versuche der deutschen Textdichter“, wenn er dabei an Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Rossini's „Tell“, sowie Verdi's „Troubadour“ und „Rigoletto“ erinnert, so muß ich höflichst bitten, „der eigenen Spur vergessen“, doch erst davon einmal die Regeln aufzusuchen, notabene im Urtext, nicht in den schauderhaften Übersetzungen, die die Traditionsschlamperei unserer Bühnen uns immer noch zu bieten wagt. Auf den poetischen Ausdruck im einzelnen (den übrigens romanische Textdichter meist besser beherrschen als der Durchschnitt der deutschen) kommt es dabei nicht so sehr an, ebensowenig manchmal (siehe „Troubadour!“) auf streng logische Führung der Handlung, wie sie im übrigen fast sämtliche andere Texte Verdi's, besonders der „Rigoletto“, aufweisen; viel wichtiger ist jedoch etwas anderes, das ich mit Verdi's eigenen Worten verraten will: „große, schöne, bunte, riskierte Bühnenvorgänge in neuen Formen“.

Und nun suche man bei den „neu zu belebenden“ biederer deutschen Romantiker-Textbüchern etwas derartiges zu finden, aber ich fürchte: mit Ausnahme von Marschners „Vampyr“, diesem grandiosen Geniewerk, findet man es fast nirgends mehr, nur Gluck und Mozart ausgenommen; die waren aber beide so vorsichtig, sich romanische Textdichter zu wählen, von denen erst noch bewiesen werden muß, daß sie es weniger „ehrlich“ meinten, als die herzlich ungeschickten deutschen. Und was die übrigen von Erhard im „ceterum censeo“ genannten Komponisten betrifft, so rate ich dringend, sich z. B. den vierten Akt der „Hugenotten“, Donizetti's „Don Pasquale“ sowie Bellini's „Norma“ einmal im Urtext anzusehen, und ich glaube, Herr Dr. Erhard wird aus einem Saulus noch ein Paulus werden. Selbst über die vielgeschmähten Opern von der Art „Mignon“, „Margarete“ und dergleichen kann man (sogar als glühender Goethe-Verehrer) ganz andere Meinungen haben. Geben wir mal den Personen beider Opern andere Namen, so daß die Erinnerung an Goethe nicht mehr so stark ist, und wir werden staunen. Und nun zum Schluß noch ein nachdenkliches Wort des großen, jetzt leider von unseren Bühnen verbannten Georges Bizet, dessen „Carmen“ in besserer Übersetzung nach Jahren sicher eine triumphale Wiederkehr erleben wird:

„Wir haben allerlei Musik, Musik der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, auch melodische, harmonische und gelehrte, die letztere ist die gefährlichste von allen. Für mich existieren nur zwei Arten: die gute und die schlechte. Giebt's nicht Genies in allen Ländern und zu allen Zeiten? Seien wir also ungekünstelt und wahr . . . Wenn wir ein leidenschaftliches, heftiges, selbst brutales Temperament finden, wenn Verdi die Kunst mit einem lebhaften, kräftigen Werk ausstattet, das ganz aus Schmutz Blut und Galle zusammengesetzt ist, so sagen wir ihm nicht kühl! Aber, mein Herr, das ist nicht vornehm. Vornehm? Sind Michelangelo, Homer, Dante, Shakespeare, Beethoven, Cervantes und Rabelais immer vornehm gewesen?“

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen und Zeitschriften

Krieg und Musik — Verschiedenes

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR WISSENSCHAFT, KUNST

UND TECHNIK (Leipzig-Berlin), 9. Jahrgang, Heft 4 (15. November 1914).

— „Der Krieg und die deutsche Musik.“ Von Hermann Kretzschmar. „Das Größte mit an diesen Tagen ist, daß sie unser Volk auf fast allen Gebieten zur Läuterung und inneren Einkehr geführt haben.“ Unter diesem Gesichtspunkt prüft Kretzschmar die Zukunft unserer deutschen Musik. Er geht von der herrschenden Ausländerei aus, für die die Tatsache bezeichnend ist, „daß die Genossenschaft deutscher Tonsetzer im vergangenen Jahre an die französische Société des auteurs 28 000 Mk. abgeführt, von dieser aber nur 4000 Mk. bezogen hat.“ Die Hauptgefahr der gegenwärtigen Verhältnisse liegt darin, daß die wilde und unregelte Einfuhr ausländischer Musik die eigene Art unserer einheimischen und damit letzten Endes auch den deutschen Volkscharakter gefährdet und verdirbt. Möglich ist das geworden, weil die geistige Seite der Musik gegen die technische im Unterricht, in der ausübenden Tonkunst und auch in der Komposition hintangesetzt wird. Dem gegenüber weist Verfasser auf den Wert der deutschen Musik hin, die einmal auf ihren inneren Eigenschaften, ihrer Vielseitigkeit und ihrer Tiefe, zum andern darauf beruht, „daß das deutsche Volk seiner Musik besonders viel zu danken hat. Sie war es nächst der Religion, die den deutschen Geist in der öden Zeit zwischen dem Dreißigjährigen und dem Siebenjährigen Krieg so gesund und frisch erhielt, daß wir wieder zu Klopstock, zu Goethe und Schiller kamen.“ Mit Recht fordert Kretzschmar: „Unnachsichtlich müssen wir dem charakterlosen Grundsatz: ‚l'art pour l'art‘ entgegentreten und liederlichen Kompositionen, die Unmündige mit technischen Kunststücken ködern wollen, ebenso entschieden die Maske des Tiefsinns herabreißen, wie wir uns weiteren Operettenschlamm in jederlei Form verbitten wollen. Er hat sich bereits unangenehm genug in unsere Militärmärsche und in unsere Tanzmusik eingefressen.“ „Im allgemeinen . . . hat die deutsche Musik ihre Verdienste auch an unseren kriegerischen Tugenden und daran, daß wir begeisterungsfähig und großgesinnt sind. Dafür, daß in seiner Musik auch das geistige Niveau eines Volkes sich spiegelt, bietet England ein lehrreiches Beispiel. Es war in der Elisabeth-Zeit ein bedeutendes musikalisches Exportland. Und heute? Wenn der Frieden wiedergekehrt ist, werden wir . . . gut tun, anders als nach 1870, auch in unseren Künsten, besonders in der Musik, scharf über den nationalen Charakter zu wachen. Wie die deutschen Musikwissenschaftler bei Ausbruch des Krieges national entschlossen der Internationalen Musikgesellschaft Valet gesagt und damit der weiteren Zusammenspannung gänzlich ungleicher Kräfte ein Ende gemacht haben, so könnten ruhig auch das deutsche Konzert und das deutsche Theater mehrere Menschenalter lang auf die Verwendung ausländischer Kompositionen verzichten und diese Zeit dazu benutzen, ältere deutsche Meister, mit Einschluß Händels, Haydns und Mozarts, besser kennen zu lernen. Selbst deutsche Romantiker von Bedeutung sind uns ziemlich fremd geblieben. Aber auf die Dauer werden wir zur Internationalität zurückkehren müssen, wenn wir nicht wichtige Anregungen und Fortschritte, die außerhalb unserer Grenzpfähle gegeben und vollzogen werden, verpassen wollen . . . Aber wir wollen dabei weniger gedankenlos verfahren als bisher . . .“

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin), 1914, No. 267. — „Krieg und Musik.“ Von Siegmund Piesling. „... Eine Ars nova in der Musik — der lateinische Ausdruck ist durch einen Traktat des sehr fortschrittlichen mittelalterlichen Theoretikers Philippe de Vitry berühmt geworden — eine Neue Musik, nicht zu verwechseln mit einer sich gehabenden, modern geschminkten Tonkunst, hatte, aller Gegnerschaft zum Trotz, eine kühne Sprache zu sprechen angefangen. Da kam der Krieg. Alsogleich ging ein großes Frohlocken durchs philistäische Lager. Mit der modernen ‚artistischen‘ Musik sei es Matthäi am letzten, jubelten die Patientierten. In eiserner Zeit eiserne Kunst. Für sie, die Gehäßte und allerwege Unbequeme, kein Wiederkommen. Anathema sit. Zu einem Kolophoniumblitz gehört Theaterdonner. Er rollte durch manchen Artikel. Mir macht das Dräuen nicht bange. Hagar kehrt zurück, so sicher wie unsere tapfere Jugend nach dem Kriege siegreich heimkehrt. Vielleicht wird eine Zeit vergehen, ehe diese eiserne Jugend ihre Herzen wieder der ‚reizsamen‘ Musik öffnet, aus der, wenn auch häufig nur lallend, die Stimme unserer Zeit ertönte. So viel ist gewiß: in die Tiefe der Seele von uns Menschen des 20. Jahrhunderts lotet nicht, wer ein von Brahms oder Wagner geborgtes Lot an lange Schnüre hängt. Man wird ganz anders sondieren müssen, und die Sonden werden sehr fein sein müssen, weil das Seelenleben moderner Menschen unendlich kompliziert ist. Die Patientierten hoffen, daß der Krieg den Uhrzeiger der zeitgenössischen Musik zurückstellen und, durch eine Art Kunstmoratorium, die Geltungsfrist für das verneuerte Alte verlängern werde. Das soll ihnen nicht gelingen.“

DANZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, 11. November 1914. — „Der Weltkrieg 1914 und die Musik.“ Von Karl Frank. „... Die Welt will mit Ausnahme einiger schüchterner Freunde unsere Kulturmission nicht anerkennen; das Band, das namentlich die deutsche Kunst um Millionen schlingen wollte, es hat gegenüber den Ränken der ‚Schar der Neidlinge‘ versagt. So wollen wir denn aus dem Haß unserer Feinde, die die Kunst zu keiner höheren Auffassung zu erheben vermochten und die in uns ihr Barbarenbild zu erblicken glauben, wenigstens die Lehre ziehen, daß die verblendeten Schmäher unserer Kultur fernerhin keiner deutschen Würdigung und Unterstützung wert sind. Unsere heilige deutsche Kunst stärkt uns die Kraft gegen eine Welt von Feinden, die mit der Variation des Sinnes unseres Nationalgesanges ‚Deutschland über alles‘ in ‚Alles über Deutschland‘ uns zu vernichten wähten.“

CASSELER TAGEBLATT, 8. November 1914. — „Der Krieg und die Musik.“ Von Hans Tessmer. „... Wie war es denn vorher, als alle Welt noch im Frieden gefestigt schien? Man war hier und da wohl etwas übermütig geworden, man hatte sich arg verwöhnt, auch in der Musik, und von diesem Standpunkte aus konnte man dort ein wirres, stetig wachsendes Durcheinander lächelnd beobachten, ohne helfend, sichtigend einzugreifen. Was da wuchs, war aber Not; und heute breitet sie sich machtvoller denn je über die Künstler und die Kunst aus. Sache des einzelnen jetzt, da alle auch auf diesem Gebiete für einen stehen und zusammenarbeiten sollten. Aber jetzt zeigt es sich, daß die vorherigen verwirrten Zustände Zersplitterung und Zerstreuung der Kräfte brachten, Verwöhnung und Anmaßung, daß sie das Nichtskönnertum, Dilettantismus genannt, zum Schaden der Kunst und der Künstler gefördert haben; und jetzt zeigt es sich, daß diese Kräfte infolge jener Zersplitterung kaum imstande sein werden, einem längeren Krieg sieghaft standzuhalten.“ „Und nun das vielleicht wichtigste Kapitel zum Thema ‚Krieg und Musik‘: die wirtschaftliche Krisis der Künstler, Musikpädagogen, Schriftsteller usw.

Sie alle befinden sich in dem oben bezeichneten Zustande der Zersplitterung. Zwar gibt es Musikverbände, Tonkünstler-, Schriftstellervereine usw., die alle ihre Kräfte einsetzen, um innerhalb ihres Kreises die Not möglichst fernzuhalten. Es sei hier vor allem an die kürzlich eröffneten Hilfsstellen für Berufsmusiker in Leipzig, München und Berlin erinnert. Aber es fehlt an dem Band, das sie alle verbindet und einigt, das sie alle leitet und zielbewußt für sie eintritt, auch für diejenigen, die noch nicht solchen Verbänden angehören. Eine wichtige Hilfsquelle für alle ist das Publikum, an das wir folgende Bitten richten möchten: Haltet den Musikunterricht unter allen Umständen aufrecht! Er ist auch in dieser Zeit durchaus wichtig und gibt vielen Menschen ihr Brot; jeder einsichtige Pädagoge wird schließlich betreffs einer vorläufigen Herabsetzung des Honorars mit sich verhandeln lassen. Abonniert auch weiterhin die Musikzeitschriften! Ferner werden viele Wohltätigkeitskonzerte zugunsten von Musikerhilfskassen stattfinden. Bekannte Dirigenten, wie Richard Strauß und Siegmund von Hausegger, werden populäre Konzerte mit Orchestern veranstalten, die aus engagementslosen Musikern gebildet werden, um ihnen ein Gehalt zu sichern. Besucht diese wie überhaupt alle künstlerischen Veranstaltungen des Winters recht zahlreich! Und endlich: Laßt nicht die Sammelstellen der Musikerverbände usw. außer acht! Um die Not zu lindern, dazu bedarf es auch hier großer Mittel. — Eins aber bleibt auch den Musikern: das feste Vertrauen auf unseren Sieg in diesem Kriege. Davon wollen wir nicht lassen, denn es gibt uns die Zuversicht, daß hernach höher denn je die deutsche Musik sich entfalten wird. Auch hier wird der Krieg, das hoffen wir alle, reinigend und zugleich stärkend, aufrichtend wirken. Und die, denen er Wunden geschlagen hat, werden mehr denn je Trost und Segen finden in unserer Musik.“

DER ZEITGEIST (Beiblatt zum Berliner Tageblatt), No. 24, 24. August 1914. — „Wie Beethoven Krieg und Sieg besang.“ Von Leopold Hirschberg. „Aus der Reihe der klassischen Tonmeister war es nur dem letzten und größten beschieden, die glorreiche Erhebung des Volkes zu erleben — Beethoven. Mit ihm fühlte er sich eins zu allen Zeiten, in frohen und in schweren Stunden. Und so gingen auch die gewaltigen Jahre, deren hundertste Wiederkehr wir erst soeben feierten, nicht vorüber, ohne Werke seiner Kunst zu zeugen. Sie sind, da sie, vom musikalischen Standpunkte betrachtet, nicht zu dem Höchsten gehören, was er uns gegeben, in weiteren Kreisen recht unbekannt. Heute aber, wo Feinde uns bedrohen, mögen sie erwachen aus ihrem tiefen Schlummer. Besser als alles andere führen sie besonders einem Volke das Schmachvolle seiner jetzigen Handlungsweise vor Augen — den Engländern. Sie, die vor hundert Jahren gemeinsam mit uns den Weltbedrucker besiegen halfen, haben jetzt, in kalter, lauernder Berechnung, mit ihrem alten Erbfeind gemeinsame Sache gemacht gegen uns. Hätte Beethoven diese Treulosigkeit und Hinterlist ahnen können, er hätte seinen ‚Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria‘ nicht geschrieben ... Für den Soldaten im Felde ist die Musik fast ebenso notwendig, wie Nahrung und Schlaf. Jeder, der Soldat gewesen ist, weiß, wie die Klänge einer Regimentskapelle selbst die schlimmste Ermüdung zu tilgen vermögen, wie ein Gesang vom Kaiser und Vaterland Mut und Kraft in die Adern gießt. Auch der ertaubte Beethoven wußte das. Und da sein jammervolles Leiden es ihm unmöglich machte, selbst die Waffen zu ergreifen, so gab er den tapferen Streitern das Beste, was er zu geben vermochte, seine Kunst. Es ist durchaus falsch, die kriegerischen Kompositionen Beethovens, wie dies in den meisten Biographien geschieht, als ‚Gelegenheitsstücke‘ kurzerhand abzutun. Wäre sein Inneres nicht voll erfüllt gewesen von der Größe der Momente,

die er zu schildern hatte, nun und nimmermehr hätte er diese Werke geschrieben . . .“ Verfasser bespricht dann der Reihe nach die mit kriegerischen Ereignissen zusammenhängenden Kompositionen des Meisters.

DER TAG (Berlin), 4. September und 11. Oktober 1914. — 4. September. „Volks hymnen.“ Von Friedrich Frhr. von Gagern. „... Und nun unsere deutsche Volkshymne! Immer haben wir Deutschen uns mit fremden Lappen geschmückt, haben wir blind und plump und leichtfertig nachgeahmt und angenommen, da wir doch bei Gott Geist und Kraft und Sang und Witz genug besitzen, die ganze Welt damit zu versorgen. So singen wir nun nachgerade reichlich lange einen im Grunde nicht sehr markigen Text auf die Melodei des Briten Carey, nennen das unsere Volkshymne — wir, das Volk, aus dem Beethoven, Mozart, Schumann, Wagner, die Heroen der Musik, hervorgegangen sind! Man halte die Verse gegen die richtigen Kernlieder des alten Arndt, man vergleiche die Weise mit dem österreichischen Kaiserliede oder mit der ‚Wacht am Rhein‘ oder selbst mit dem Choral des Russen Lwoff! Das musikalisch gebildete Ohr kann sogar ohne Kenntnis der Urheberschaft Carey’s die englische Mache sofort heraushören; die letzten vier Takte sind so urbritisch, so urdeutsch und so gründlich unmusikalisch, daß dies selbst dem oberflächlichen Kenner schmerzlich auffallen muß. Eine große Zeit, eine heilige Stimmung, erst die letzten Julitage mögen ja diesem Liede auch Weihe verliehen haben. Aber weshalb sollen wir Deutschen, wir, die begabtesten Kerle der Welt, uns durchaus mit einem Notbehelf halbbritischer Herkunft, mit englischer, unmusikalischer Musik und mit einem Texte begnügen, der deutscher Sangeskraft und deutschen Dichtergeistes ganz unwürdig ist? Für unseren Kaiser, für unser Vaterland, für Deutschland und Deutsche wollen wir ein ander Lied haben. Man gedenke des Meisters Luther und seines Chorals: der war deutsch! Auf feste Bestellung lassen sich Volkshymnen nicht dichten und vertonen; es wird allemal etwas Fremdes, Kaltes daraus, zumal wenn ein Meister vom Fache, gar ein feiner, stiller Künstler sich daran versucht. Aus dem Volke muß das herauswachsen wie der Baum aus der Erde, im Volke muß es wurzeln und Volkes Geist muß sein treibender Saft sein. Aber just in den Zeitläuften eherner Not und hellstählerner Siege hat sich des Volkes und des Volksdichters erdursprüngliche Grundkraft immer aufs herrlichste entfaltet. So auch jetzt. Kaum ist der deutsche Weltkrieg aufgegangen: und schon ward die bleichsüchtige, verzärtelte, verkünstelte Überkultur der Überästheten in alle Winde verwirbelt wie mattes Welklaub, und es dröhnen von überallher Weisen auf, wie wir sie seit langem nimmer gehört, Verse von klirrendem Gleichschritt, Lieder, die Eisen und Sieg und Trutz im Blute haben, wie Richard Wagner sie meinte, da er durch Hans Sachs dem Flaumbart Walter die Lehr’ von deutscher Kunst und deutscher Art auf den Weg mitgab. Aus den blitzenden, blanken Siegen Deutschlands wird uns vielleicht das neue, das echte und reine Deutschkaiserlied erstehen — aus den Siegen über ‚Marseillaise‘ und ‚Rule Britannia‘ und den für Rußland viel zu guten Choral des weiland Alexis Lwoff. Die Waffen werden’s schreiben und komponieren, und ein tief dankbares, in Not und Blut und Mut wiedergeborenes Volk wird es singen vor den ragenden Malen seines Ruhmes.“ — 11. Oktober. „Saint-Saëns.“ Von Richard Sternfeld. „Was bei Leoncavallo überraschte [Wie sich inzwischen herausgestellt hat, hat Leoncavallo den Protest der italienischen Künstler gegen Deutschland nicht unterzeichnet. Red.], war bei Saint-Saëns mit mathematischer Sicherheit zu erwarten: daß er Deutschland schmähen würde. Denn diesem Lande und seiner Kunst hat er alles zu verdanken, und daher hat er seit dreißig Jahren nie aufgehört, dagegen zu hetzen. Sein Leben verging in

regelmäßiger Abwechselung: er kommt nach Deutschland, um sich feiern zu lassen, und kehrt nach Frankreich zurück, um sein Gift gegen die gutmütigen Gastgeber zu spritzen . . . Der glatte, seelenlose Formkünstler, dessen heimliche Wut durch die Begeisterung der Franzosen für Wagner immer mehr gereizt wurde, sah aus Deutschland einen Goldstrom von 'Tantiemen' auf sich zufließen. Richard Wagner hat den jungen Saint-Saëns schon 1860 kennen gelernt und mit dem untrüglichen Blick durchschaut: er rühmt seine bewundernswürdige reproduktive Begabung, bezweifelt aber die Kraft eigentümlicher Produktion. Und ebenso hat der Franzose mit dem Instinkt des Hasses den deutschen Meister erspürt: aus den hämmernden Triolen und den Trompetensignalen des aufziehenden ächtischen Heerbannes am Anfang des letzten 'Lohengrin'-Bildes hat Saint-Saëns einst den mächtigen Tritt der anrückenden deutschen Heere heraushören wollen. Dort in Antwerpen ist es, wo König Heinrich ausruft: Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!"

BÜHNE UND WELT (Hamburg), 1. Aprilheft 1914. — „Die Musik und die Rassen.“

Von P. Martell. Über England urteilt Verfasser u. a.: „... Daß England . . . auf dem Gebiete der Musik jahrhundertlang bis auf den heutigen Tag keine selbstständige nationale Schöpferkraft bekundete, ist hinreichend bekannt; diese Tatsache wurzelt in der nationalen Eigenart des Engländers. Man hat nach den verschiedensten Gründen dieser Erscheinung geforscht und hat insbesondere das rauhe englische Seeklima hierfür verantwortlich machen wollen. Wohl nicht ganz mit Recht: schuldig allein dürfte der rein praktische, vorwiegend auf das Materielle gerichtete Sinn des Engländers sein, der in der Ausübung der schonungslosen Lehre besitzenden Erwerbs schließlich jeglichen Sinn zu ideeller Betätigung verliert. Dagegen ist der Sinn für Musik bei dem Engländer in reichem Maße vorhanden; es gebricht lediglich an nationaler Schöpferkraft. Für diese passive musikalische Betätigung des englischen Volkes spricht auch die historische Tatsache, daß es merkwürdigerweise Begründer der großen Musikfeste wurde, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in England in großartigem Stil entwickelten. Unleugbar hat die geniale Musik Händels in England zuerst größere Bewunderung und Verehrung gefunden als in Deutschland, und noch heute hat der Händel-Kult in England an Bedeutung nichts eingebüßt. Natürlich entbehrt die englische Musikgeschichte nicht Namen von gutem Klang, aber die wahrhaft großen sind Albion versagt geblieben . . .“

KREUZ-ZEITUNG (Berlin), 25. Juni 1914. — „Die Operette.“ Von Walter Dahms.

„Die Operette von heute ist etwas, was dem geistigen Menschen wider den guten Geschmack geht. Hört man eins von diesen serienweise gespielten Repertoirestücken, so erkennt man, daß ein solches Potpourri von Platttheit, Frivolität und Langeweile mit Kunst nichts mehr zu tun hat. Und doch war es früher anders. Die Operette hat eine ehrenvolle Vergangenheit, und auch geniale Naturen haben ihr gehuldigt.“ Nach Würdigung von Offenbach, Joh. Strauß, Suppé, Millöcker und R. Genée fährt Verfasser fort: „Jedoch das schlechteste Werk der Wiener Operettenmeister ist ein Paradies an Unterhaltsamkeit und musikalischer Erbauung im Vergleich zu den Fadheiten der heutigen Wiener Operettenfabrikation. An die Stelle geistvoll durchgearbeiteter Gesangsnummern ist der Schlager (Gassenhauer), sind Tanz und Akrobatik getreten . . .“ Doch meint der Verfasser zum Schluß: „Wenn nicht alle Zeichen trügen, so hat die moderne Operettenhochkonjunktur ihren Höhepunkt überschritten. Das Publikum ist des ewigen Einerleis müde. Auch der Unentwegteste merkt allmählich, daß es in den Operetten doch fast immer nur dasselbe zu sehen gibt . . . Die hohen Tantiemeziffern haben manchen besseren Musiker

verlockt, seine Kraft an der leichten Muse zu probieren. Aber nur den wenigen, die das Glück eines ‚Schlagers‘ hatten, ist es gelungen. Heute greift immer mehr die Einsicht Platz, daß eine Renaissance der Operette im Sinne der Wiener Großmeister nötig ist, wenn das Niveau gehoben werden soll. Mit der Wiederbelebung der klassischen Operetten sollte man im Publikum den Geschmack wieder auf etwas Besseres lenken. Dann müßten auch die Operettenkomponisten von heute gediegene Werke hervorbringen, um durchzudringen. Dann könnte man auch die heitere Muse wieder — ernst nehmen.“

SONNTAGSBEILAGE ZUR VOSSISCHEN ZEITUNG (Berlin), No. 46 und 47 (15. und 21. November 1914). — „Die Arbeit der Internationalen Musikgesellschaft.“ Ein Rückblick von Hugo Leichtentritt. Verfasser schließt seine der geleisteten wissenschaftlichen Arbeit der nunmehr erloschenen Gesellschaft gewidmeten Ausführungen mit den Worten: „Viel ist geleistet worden, noch mehr war zukünftigen Bestrebungen vorbehalten. Trotz mancher Mängel und Schwächen war im ganzen die Tätigkeit der Gesellschaft eine überaus ersprießliche. Zu diesen Mängeln gehört etwa, daß es in Deutschland nicht so gut wie in Frankreich gelang, die praktischen Musiker, die Künstler zu gemeinsamer Arbeit mit den Leuten der Wissenschaft heranzuziehen... Kein Schriftsteller hält es für überflüssig, von der deutschen Literatur eine möglichst umfassende Kenntnis zu haben, warum soll der Musiker verschmähen, die Literaturgeschichte seiner Kunst ernsthaft zu studieren? Das aufgeklärte, neue Deutschland wird hoffentlich auch mit diesem Vorurteil brechen. Die Ortsgruppen hätten der Erreichung ihres Ziels wohl noch etwas näher kommen können. Die Zeitschrift ließ in den letzten Jahren merklich nach, zumal über Langsamkeit der kritischen Besprechungen wurde geklagt, über Vernachlässigung wichtiger Neuerscheinungen, über die Schwatzhaftigkeit, Inhaltlosigkeit und langweilige Breite der meisten englischen Beiträge, die zum Schrecken der Leser wurden, während die französischen Studien durch Sachlichkeit und Gediegenheit angenehm auffielen. Überhaupt machten sich Anzeichen einer Krisis bemerkbar, trotz der immer wachsenden Verbreitung der Gesellschaft. England, Frankreich, Italien gründeten eigene musikwissenschaftliche Publikationen, teils unter dem Aushängeschild der Internationalen Musikgesellschaft, um für ihre Sonderinteressen mehr Raum zu gewinnen... So bereiteten sich in dem internationalen Verein Umgestaltungen vor. Diese Krise hätte man wohl durch zielbewußte Maßnahmen überwinden können, war es doch nicht die erste Krise, die überstanden wurde. In den ersten Jahren nach der Gründung richtete sich eine nicht unberechtigte, aber in der Form übertriebene Agitation gegen den Gründer der Gesellschaft, die diesen immerhin verdienstvollen Mann zwang, aus der Gesellschaft auszuschcheiden. So unliebsames Aufsehen diese Vorgänge damals erregten, so konnten sie doch den Ausbau der Gesellschaft nicht hindern. Und auch jetzt hätten sich innere Schwierigkeiten der Verwaltung, der Finanzen, des Verlages der Publikationen regeln lassen, wenn nicht der Kriegsausbruch die Gesellschaft an einem kritischen Punkt ihres Entwicklungsganges betroffen hätte. Wird es wieder gelingen, einen internationalen Zusammenschluß zu erreichen, der gerade für die Musikforschung so wichtig, fruchtbar und eigentlich unentbehrlich ist? Sind nicht gerade Kunst und Wissenschaft berufen, die Völker einander näher zu bringen? Sollen auch hier alle Brücken abgebrochen werden? Von der ehemaligen Internationalen Musikgesellschaft müssen wir wohl oder übel Abschied nehmen, mit aufrichtigem Bedauern und in dankbarer Anerkennung des vielenersprießlichen, das sie in den 15 Jahren ihres Bestehens geleistet hat.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

46. **Der Ring des Nibelungen.** In Bildern von Hermann Hendrich. Vierzehn Vielfarbendrucke nach Gemälden und Pastellen. Mit einer Einleitung von Wolfgang Golther. Verlag: J. J. Weber, Leipzig. (Mk. 15.—.)

So groß die nun schon durch Jahrzehnte sich hinziehende Kette der Versuche ist, die Bilder, die Richard Wagners Schöpfergeist in Wort, Ton und Szene erstehen ließ, auch für die Zeichen- und Malkunst als wirksame Motive auszunutzen, so mannigfach sind auch die Fehlgriffe, die den Nachschaffenden bei ihrem Streben unterliefen. Zumeist war dieses Versagen wohl darauf zurückzuführen, daß die Maler, ohne bis zu dem Kern des psychologisch so außerordentlich komplizierten Gefüges der Tondramen vorgedrungen zu sein, sich in der Hauptsache an das von der Bühne herab gebotene Vorbild klammerten und dann ihr Heil in mehr oder minder sklavischem Reproduzieren des dort Geschauten suchten, ein Unterfangen, dem Eigenwert oder auch nur individuelles Leben naturgemäß von vornherein fehlen mußte. Ganz anders Hermann Hendrich! Wohl lehnt er sich in dem kürzlich erschienenen Prachtwerk auch an den Werdegang des Dramas an; aber nicht um eine Anzahl der bekannten Szenen nun mit farbenfrohem Empfinden auf der Leinwand nachzubilden, sondern um die Gestalten und Landschaften, die die Musik des „Ring“-Dramenzyklus vor seinem geistigen Auge wachrief, in eigenartigen, durchaus selbständig geschauten Bildern neu erstehen zu lassen. Für eine Anzahl dieser Kunstblätter wird man die als Vorbild in Betracht kommenden Szenen bei der Aufführung des Wagnerschen Riesenwerkes auf der Bühne vergeblich suchen. So für das Blatt, das die Schilderung Fafners von der „ewig nie alternden Jugend“, die die goldenen Äpfel, einzig unter Freias Pflege gedeihend, den Göttern verleihen, verkörpert. So ferner in dem Bilde, das das selig-unselige Wälsungenpaar nach der Flucht aus des Feindes Hütte in des Lenzes lachendem Haus, ehe Siegmund der bräutlichen Schwester liebend erlag, zeigt, oder dort, wo die Illustration zu den Worten der verzweifelnden Waltraute („Götterdämmerung“, erster Aufzug, dritte Szene) die nach dem Ende der Ewigen sich sehnnende Resignation Walvaters zu schildern versucht. Hier wie auch in der Mehrzahl der anderen Bilder ist Hendrich weit davon entfernt, sich pedantisch an die Worte der Dichtung zu klammern. Er erstrebt vielmehr — und mit erstaunlichem Erfolge — die Eindrücke zu gestalten, die die Musik dieser Szenen als Ganzes in seiner Seele wachgerufen haben, und so wird er zu einem Neuschöpfer, dessen Kompositionen vollkommen selbständigen poetischen Wert erlangen. In anderen Teilen seines Bilderzyklus schildert er mit der diesem Farbenpoeten eigentümlichen mysteriösen Plastik einen Moment, den auch die Bühne zeigt. Von ganz außerordentlicher Wirkung sind vier weitere Bilder, die nicht nur zu dem Schönsten gehören, was Hendrich überhaupt geschaffen hat, sondern die unbedingt das trefflichste Spiegelbild einzelner Höhepunkte Wagnerscher Dramenkunst darstellen, die man bis zur Stunde kennt. Hier

einen sich Zeichnung, Kolorit und Stimmung zu einer wundervollen Harmonie, die nicht geschildert, sondern nur durch eigenes Erfassen erlebt werden kann. Es sind dies: der Ritt der Walkürenschar durch die gewitterschwangeren Lüfte, Wotans Abschied von der schlummernden Brünnhilde, Siegfried, von dem Speer des ringierigen Hagen getroffen, und der Zug der Mannen mit der Leiche Siegfrieds, der nur als Silhouette an den mondhellen Felsen des Rheinuferes sichtbar wird. Daß auf die Reproduktion der Gemälde die allergrößte Sorgfalt verwandt worden ist, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Die von Wolfgang Golther stammende Einleitung, die auch in englischer Übersetzung beigelegt ist, rundet mit dem jedem Bilde beigegebenen Notenmotiv den Gesamteindruck dieser Publikation, die von allen Freunden Wagnerscher Kunst freudig willkommen geheißen werden wird, in erwünschter Weise ab.

Richard Wanderer

47. **M. Quatrelles - L'Épine: Cherubini** (1760—1842). Notes et documents inédits, accompagnés de nombreuses illustrations et suivis d'un index alphabétique des noms cités. Verlag: Librairie Fischbacher, Paris 1913.

Laut Vorwort will der Verfasser weder eine Lebensgeschichte Cherubini's geben, noch dessen Werke besprechen, sondern nur biographische Dokumente veröffentlichen, die, wohl durch Zufall, in seine Hände gelangt waren. Den Hauptwert des Buches dürfte die Wiedergabe einer ganzen Reihe von Porträts des Meisters ausmachen. Wir können ihn im Bilde von seinem 17. Lebensjahre an (anonyme Bleistiftzeichnung, 1777) durch die Glanzzeit seines Ruhmes (Gemälde von Dumont, 1792, ein anderes nach Bellejambe, 1803, Stich aus Italien, um 1800) bis in sein höchstes Greisenalter verfolgen (eine Skizze von Ingres zu seinem berühmten, im Louvre befindlichen Bild und dieses selbst, hier nach der Kopie von Victorine, der ältesten Tochter Cherubini's, reproduziert). Auch lernen wir das Bild kennen, das Rossini, der seine Freundschaft für den älteren Landsmann und Kunstgenossen auf dessen Familie übertragen hatte, am 15. Juli 1861 mit einem zartsinnigen Begleitwort der hochbetagten Witwe übersandte. Nach Quatrelle-L'Épine wäre es eine Photographie gewesen, während das Original im Besitze Rossini's verblieben sei. Viel glaublicher aber ist die Erzählung Pougin's, des besten französischen Biographen Cherubini's, Rossini habe das Gemälde, das den Meister in jungen Jahren darstellt, zufällig entdeckt, es gekauft und der Witwe zugeschickt; später sei es verloren gegangen. In der Familie wird sich also nur eine Photographie erhalten haben.

Cherubini stand nicht nur durch seinen freundschaftlichen Verkehr mit Ingres und anderen Malern der bildenden Kunst nahe, sondern auch durch eigene Versuche, die er zu verschiedenen Zeiten seines Lebens mit großem Eifer betrieb. Dankenswerterweise legt der Verfasser einige seiner Landschaftszeichnungen vor, die das Urteil L. Schlössers, eines Schülers Cherubini's, später Hofkapellmeister in Darmstadt, der die Originale kannte, wohl zu bestäti-

gen vermögen: „Alle tragen ein eigenes romantisches Gepräge, aber nicht freundlich und hell, sondern beinahe durchgängig einen düsteren, melancholischen Ausdruck.“ Auch Proben von Cherubini's poetischen Versuchen werden uns mitgeteilt. Sie beschränken sich auf Gelegenheitsgedichte, die in den Gedanken einfach und natürlich sind, sich aber doch nicht über versifizierte Prosa erheben.

Neue Aufschlüsse über Einzelheiten aus dem Leben des Tonsetzers liefern namentlich die kurzen Aufzeichnungen seiner Schwiegermutter, der Madame Tourette. Daraus erfahren wir u. a., daß bei der Eheschließung, die 1794, also mitten in den Stürmen der Revolution stattfand, die kirchliche Handlung unter dem Schleier größter Heimlichkeit in einem Keller vollzogen werden mußte. Auch wurde die älteste Tochter Cherubini's, 1795 geboren, erst 1801 getauft. Eine unmittelbare und gleichfalls nicht unergiebig Quelle sind Cherubini's sorgfältige Notizen über seine Einnahmen und Ausgaben, die von 1819 an erhalten sind und vom Verfasser vollständig mitgeteilt werden. Sie gewähren uns intime Einblicke in das häusliche Leben des Meisters (einmal schenkt er seiner Gattin einen kostspieligen Schmuck, ein anderes Mal seiner jüngsten Tochter und seiner Nichte je einen wertvollen Schleier), zeigen uns aber auch, was für uns wichtiger ist, daß ihm seine Kompositionen zwar keine außerordentlich hohen, immerhin aber nicht unbedeutende Einkünfte brachten. Seine kleineren Kirchenwerke verkaufte er an Verleger, die größeren dagegen, wie das c-moll Requiem, die d-moll Messe und die Krönungsmesse für Karl X., gab er auf Subskription selbst heraus. 1828 erhielt er von Friedrich Wilhelm III. 1440 Francs für die Berliner Aufführung der „Abencerragen“, einer seiner hervorragendsten Opern, bereits 1813 in Paris gegeben, deren Partitur jedoch niemals gedruckt wurde. 1834 notiert er: Geschenk des Königs von Preußen 2074 Francs. Dies war jedenfalls eine Erkenntlichkeit für die Überlassung der Partitur seiner letzten Oper „Ali Baba“, die, 1833 in Paris in Szene gegangen, 1835 in Berlin zur Aufführung gelangte. Das Verlagsrecht auf das Werk verkaufte Cherubini an Breitkopf & Härtel, die allerdings nur den Klavierauszug veröffentlichten, zum Preis von 6000 Francs. Ich glaube kaum, daß ihm ein französischer Verleger jemals so viel für eine Oper gezahlt hat.

Leider wird, wenn auch vielleicht nicht der Wert, so doch die Würde des vorliegenden Buches durch die Art beeinträchtigt, in welcher der Verfasser die verschiedenen Dokumente untereinander zu verbinden sucht. Es zeigt sich, daß er seinen Gegenstand durchaus nicht beherrscht. Die große Biographie von A. Pougin, die freilich nicht als Buch, sondern in der Zeitschrift „Le Ménestrel“ veröffentlicht wurde, 1881–83, scheint er nicht zu kennen; denn er druckt manches ab, was dort bereits mitgeteilt war, z. B. große Bruchstücke aus dem Tagebuch, das Cherubini während seiner Reise nach Wien, 1805, führte. Daß Baron Braun, mit dem er diese Reise unternahm, der Intendant des Wiener Hoftheaters war, der bei ihm zwei Opern bestellt hatte (nur eine, „Faniska“, wurde komponiert),

weiß Quatrelles-L'Épine ebensowenig wie Pougin. Geradezu unbegreiflich ist die Behauptung, Cherubini habe in Wien eine Trauersymphonie auf Haydn geschrieben (Seite 52), während doch von dem persönlichen Verkehr der beiden Meister erzählt wird und Haydn bekanntlich erst 1809 starb. In Wahrheit handelt es sich um eine Trauerkantate „Chant sur la mort de Joseph Haydn“, die noch vor Cherubini's Reise entstanden war, als sich in der musikalischen Welt das Gerücht verbreitet hatte, der greise, damals schon kränkliche Künstler sei gestorben. Diese Proben mögen genügen. Dr. R. Hohenemser

MUSIKALIEN

48. **Walter Niemann:** „Rheinische Nacht-musik.“ Für Streichorchester und Hörner. op. 35. Wunderhorn-Verlag, München. (Part. Mk. 5.—.)

„Auf den Gassen ging jung und alt, sprechend und lachend, nach dem Regen spazieren, die Mädchen des Städtchens saßen draußen vor ihren Türen unter den Weinlauben. Der Abend war herrlich, alles erquickt nach dem Gewitter, das nur noch von fern nachhallte. Nachtigallen schlugen wieder von den Bergen, vor ihren Augen rauschte der Rhein an dem Städtchen vorüber.“ (Eichendorff.) Ob dieser Text, der der Musik vorangestellt ist, den Komponisten zu seiner Nachtmusik angeregt, ob er zu seinem reizenden Kammerstück die Worte zufällig fand — was liegt daran? Die Stimmung ist tatsächlich rein und mild deutsch — vergnügt in Eichendorff, könnte man sagen. Hie und da mit einem fast gewollten herben, an Brahms erinnernden Einschlag. Das Werkchen ist besonders für Hausständchen feinerer Kultur zu empfehlen. Schon ein Quintett und zwei Hörner würden eine schöne Wirkung tun.

Arno Nadel

49. **Egon Kornauth:** Sonate für Klarinette und Klavier. op. 3. Verlag: L. Doblinger, Wien. (Mk. 5.—.)

Diese Sonate, die in ihrer Originalgestalt für Bratsche und Klavier im 50. Bande S. 103 von mir gewürdigt und sehr warm empfohlen worden ist, liegt jetzt in einer zweckmäßigen Bearbeitung für Klarinette vor, die von dem in derartigen Übertragungen erfahrenen und bewährten Herrn Alfred Piguet herrührt. Ich zweifle nicht, daß diese Sonate auch in dieser Form sich viele neue Freunde erwerben und von den Klarinetisten als dankbare Bereicherung ihrer nicht gerade umfangreichen wertvollen Literatur begrüßt werden wird. Wilhelm Altmann

50. **Martin Frey:** „Aus Deutschlands großer Zeit“: Heft 1. Fünf Lieder. op. 43. (Mk. 1.—); Heft 2. Drei Kriegsgedichte von Richard Dehmel. op. 44. (Mk. 1.—); Ein lustig Zeppelin-Lied für jung und alt. (Mk. 0.30). Verlag: Steingräber, Leipzig. — Eine Weihnachtsmusik für Singstimme, Geige oder Flöte und Klavier. op. 38. (M. 2.—.) Verlag: Heinr. Hothan, Halle a. S.

Das sind alles volkstümlich einfache Stücke von Dichtern der jetzigen Zeit, die teils lustige, teils ernste und patriotisch-kriegerische Stimmungen zum Ausdruck bringen. Ein tüchtiger

Musiker ist am Werke gewesen, ihnen ein entsprechendes Gewand zu verleihen. Besonders ist die hübsche Weihnachtsmusik für das Musizieren im häuslichen Kreise zu empfehlen.

51. **Max Reger:** Mariä Wiegenlied. op. 76 No. 2. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 1.—.)

Ein echter „Reger“, der sich in seiner liebenswürdigen Einfachheit den besten Nummern seiner Schlichten Weisen anreihet.

52. **Heinrich Neal:** Weihnacht. Für zwei Singstimmen und Klavier. op. 64. (Mk. 1.80.) Verlag: H. Neal, Heidelberg.

Ein einfaches, weihelvolles Stück von natürlicher Diktion liegt hier vor, bei dem ich mir nur einen musikalisch mehr ausgeführten Schluß über die Worte „Friede auf Erden weit“ gewünscht hätte.

53. **Johannes Dittberner:** Die Kinder und das Christkind. Für Solosopran und gemischten Chor oder Frauenchor oder Kinderchor. (Part. Mk. 0.60) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Aus der gewandten Feder des bekannten Kirchenkomponisten ist dieses leicht ausführbare, fromme Werkchen besonders für Schulen und Kinderkreise sehr zu empfehlen.

54. **Fritz Henschel:** Geistliche Gesänge für gemischten Chor. (Part. je Mk. 0.40.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Diese Chöre No. 1 „Ehre sei Gott in der Höhe“, op. 22, No. 2 „Das Jahr geht still zu Ende“, op. 24, No. 3 „Christ ist erstanden“, op. 25, No. 4 „Komm, heil'ger Geist“, op. 27, von denen No. 1 und 2 vierstimmig und No. 3 und 4 achtsimmig (mit geteilten Außenstimmen) gehalten sind, bewegen sich in mittlerer Schwierigkeit. Natürlichkeit und Einfachheit in Melodie, Harmonie und Stimmführung sind ihr hervorstechendes Signum. Den Vorzug möchte ich dem kurzen aber sehr eindrucksvollen „Christ ist erstanden“ geben.

55. **Richard Stöhr:** Weihnachtsmärchen für gemischten Chor und Orchester. (Klavierauszug Mk. 2.40.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der Text (Der Seelchenbaum von F. Avenarius) mutet ja stellenweise etwas sonderbar an, eignet sich aber ganz gut für eine Chorbearbeitung. Der Komponist hat auch wirklich alles herausgeholt, was an Werten darin steckt, und eine ansprechende Musik dazu geschrieben. Sehr gut ist ihm die Schilderung des Unheimlichen und Spukhaften gelungen. Der Chorsatz erfordert sehr bewegliche Stimmen und ist nicht frei von Schwierigkeiten. Nach dem Klavierauszug zu urteilen scheint der Autor sehr viel mit Streichertremoli zu illustrieren.

56. **Alfred Moffat:** Fünf alt-italienische Melodien für Violoncell und Klavier. op. 50. (je Mk. 1.—.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese Übertragungen werden sich sicher unter dem im Hause musizierenden Publikum viele Freunde erwerben. Die alten volkstümlichen Melodien sind mit einer sinngemäßen, einfachen Klavierbegleitung versehen. Die Cellostimme ist mit genauer Applikatur ausgestattet.

Emil Thilo

57. **Die Zaubergeige.** Meisterprogramm des Violinspiels. 2 Bände. (je Mk. 3.—.) Verlag: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, Berlin.

Es ist eine erkleckliche Reihe von Jahren her, seit die Herren de Bériot, Vieuxtemps usw. vom Pariser Conservatoire aus den Violinmarkt beherrschten und mit Erzeugnissen ihrer Feder überschwemmen. Gott sei Dank, auch hier hat sich vieles zum Besseren gewendet, und die Violinliteratur, die sich noch Ende des vorigen Jahrhunderts in recht seichtem Fahrwasser bewegte, ist mit der Zeit vorwärts gegangen und weist heutzutage schon ein anderes Antlitz auf. Mit freudiger Überraschung wird man das vorliegende durchblättert und in ihm, abgesehen von einigen der Vollständigkeit wegen mit aufgeführten Werken jener überwundenen Epoche — ich rechne hierhin beispielsweise Vieuxtemps' einstmals sehr beliebte „Rêverie“ oder Raffs berühmte, aber auch schon etwas vergilbte „Cavatine“ — durchweg nur musikalisch wertvolle, zum Teil sogar höchst interessante Musikstücke findet. Ein Herausgeber zeichnet nicht für das Werk, und die Namen der vier auf der goldenen Schleife der Titelzeichnung aufgeführten Komponisten „Burmester, Juon, Svendsen und Godard“ sollen wohl mehr eine geistige Richtschnur des Werkes bezeichnen — so muß man dem Verlag selbst dafür Dank sagen, daß er mit feinem Urteil und mit Fachkenntnis eine reichhaltige und geschmackvolle Auswahl nicht nur aus der modernen und modernsten Literatur getroffen hat, sondern auch ältere Meister, selbst unsere Klassiker Beethoven und Mozart berücksichtigt hat. „Meisterprogramm“ nennt sich das Werk. Damit ist ihm der Weg vorgezeichnet. Was es bringt, sind nur Stücke, die ihrem Wert und ihrer Schwierigkeit nach einen Platz im öffentlichen Konzertleben verdienen, und manchem konzertierenden Violinisten wird mit einer solchen Veröffentlichung ein Dienst geleistet sein. Er hat nicht nötig, selbst in den Sortimenten der Musikalienhandlungen herum zu stöbern, er findet hier in reicher Auswahl und verschiedenartigstem Geschmack huldigend, was er braucht, und zwar auf einem Gebiet, auf dem es bisher nicht leicht war, immer etwas Neues und zugleich Gutes zu bringen, auf dem des „kleinen Stückes“. In den 30 Nummern der beiden Bände finden sich so ziemlich alle Geschmacksrichtungen vertreten. Aus der vortrefflichen Burmesterschen Sammlung älterer Meisterstücke findet sich ein Kublauser Walzer, ein Dittersdorfscher Tanz, je ein Menuett von Mozart und Beethoven, eine Gavotte von Gossec und eine von Rameau. Von Wilhelmj und Wieniawski, den berühmten Violinvirtuosen der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, sind ersterer mit einer etwas phrasenhaften aber ausgezeichnet violinmäßigen „Romanze“ und einer aparten „schwedischen Melodie“, letzterer mit einem fischen, prachtvoll klingenden Kujawiak (Mazurka) vertreten. In die üppige Melodienwelt böhmischer Musik weisen uns zwei harmlose Stückchen von Drdla, eine „Berceuse“ und ein „böhmisches Volkslied“. Verwandte Klänge schlägt Dvořák's

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Slawischer Tanz“ und „Dumky“ an, und von hier ist es nur ein Schritt zu den beiden Russen Tschaikowsky, von dem wir den zweiten Satz aus dem Violinkonzert, und Galkine, von dem wir eine melancholische „Serenade“ antreffen. Ein Bindeglied zwischen russischer und deutscher Musik bildet Paul Juon, der, obwohl in Moskau geboren, doch fast ganz in deutschem Geist erzogen ist. Von ihm bringt die Sammlung außer einem jugendlichen Variationenwerk eine wirkungsvolle und apart erfundene „Berceuse“ und die famos gearbeiteten „Schwedischen Tanzklänge“. Schweden hat uns ein harmonisch reichhaltiges, breit ausgesponnenes Phantasiestück von Sjögren gesendet, Norwegen zwei eigenartige Stücke von Sinding, ein pikantes Ständchen und ein melodisches Prélude, ferner von Svendsen eine wirkungsvoll gesteigerte „Romanze“. Der Däne Halvorsen wartet mit einem effektvollen „Springtanz“ auf, und der Finne Jean Sibelius mit einem wunderschön träumerischen „Nocturne“, das Michael Preß geschickt für die Violine übertragen hat. Die Ehre, den Reigen der Nummern zu eröffnen, ist dem Franzosen Benjamin Godard überlassen, dessen „Berceuse de Jocelyn“ ein melodisch reizvolles Tonstück ist. Gänzlich in das Gebiet der Virtuosenmusik fällt die bekannte „Biene“ von dem hier als „François“ Schubert angeführten Dresdener Violinvirtuosen. Der Preis von 3 Mk. pro Band ist bei der reichhaltigen Auslese und der vornehmen Ausstattung des Werkes als ein durchaus mäßiger zu bezeichnen.

58. Friedrich Seltz: Ungarische Rhapsodie für Violine und Pianoforte. op. 47. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Als genauer Kenner und virtuoser Beherrscher des Soloinstruments hat Seltz ein Musikstück geschaffen, das der Spielbarkeit und der Wirkung nach dem Geist der Violine abgelauscht ist und somit Interesse beanspruchen darf. Die Erfindung bewegt sich in anspruchlosen Grenzen und bietet manches, was noch zum Wohlanstehenden, wenn auch nicht zum übermäßig Interessanten gehört. Am freundlichsten muiet der charakteristisch gefärbte, ganz in madjarische Rhythmen getauchte Anfang und der temperamentvolle Schluß an, während in der Mitte sich weniger gelungene, seichte Episoden finden. In der Hand eines geschickten Vortragskünstlers dürfte das Stück immerhin von gefälliger Wirkung sein.

59. Josef Karbulka: Kompositionen für Violine und Pianoforte. op. 38, 39, 40, 41. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Karbulka ist kein großes Talent; aber er besitzt eine lebenswürdige, glatte Art, seine Gedanken in Musik umzusetzen; dazu kennt er das Instrument, für das er schreibt, und weiß ihm nicht neue, aber wirkungsvolle Effekte abzurufen. Ohne sein Publikum innerlich zu erregen oder aufzurütteln, bietet er ihm Unterhaltung und Freude am Genuß; zum Glück versteht er es aber dabei, alle Trivialität zu vermeiden, er bewegt sich in gewählten Ausdrucksformen und weiß den Schein zu wahren, als ob hinter dem, was er sagt, und wie er es sagt, noch viel mehr und viel Besseres im Rückstand sei. So kann man seiner Musik nicht gram

sein, wenn sie auch nicht geeignet ist, höheren Kunstansprüchen zu genügen. Für pralle, packende Rhythmen hat er viel Verständnis und Vorliebe. So ist der Anfang von op. 38 der spanischen Serenade mit das Beste von dem vorliegenden Material; leider fällt das sich dazwischen hindurchwindende Trio stark ab, da es melodisch recht verflacht. Ein anmutiges, von freundlichen melodischen Zügen durchleuchtetes Stück ist das der Spielbarkeit nach ziemlich einfache „Wiegenlied“ op. 39. Größere Dimensionen und größeres Können beansprucht die Polonaise op. 40. Auch hier bringt der Eintritt der Solo-geige am Anfang ein fesch, zugvolles Thema, das in seiner Wirkung von den späteren Teilen nicht überboten wird. Der Schluß ist virtuos aufgebauscht und bei guter Ausführung von starker Wirkung. Die intime Kenntnis der Violinapplikatur trägt hier natürlich viel zum Erfolg bei. Einfacher gestaltet ist wiederum das vierte Stück, ein Mazurka op. 41. Auch hier ist der charakteristisch-melancholische Anfang das Beste, während der Mittelsatz in Dur, trotz trefflichen Voll- und Wohlklangsmelodisch schwächer ist. Die vier Stücke eignen sich zum privaten Studium noch besser als zum öffentlichen Vortrag und sollen in dieser Hinsicht mit einem Worte freundlicher Empfehlung bedacht werden.

60. Carl Bohm: „Wie die Alten sangen.“ Sechs Stücke im alten Stile für Violine und Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die ungewöhnlich fleißige Feder des Tonsetzers hat auch in diesem Werk eine Arbeit geliefert, die vornehmlich in den Kreisen der Studierenden willkommen sein wird. Es sind sehr einfache, harmlose Stückchen, die aber durchweg die Hand des unterrichteten Musikers verraten, der formelle Kenntnisse und Geschmacks, sie vorteilhaft zu verwerten, besitzt. Der Technik nach sind sie fast alle sehr leicht zu spielen, etwa mit Ausnahme von No. 2 Bourrée und No. 6 Gavotte. Diese beiden sind auch musikalisch die reifsten und gelungensten und repräsentieren zwei lebendige, von frisch pulsierendem Leben durchzogene Stücke.

61. Horvát: Vier leichte Vortragsstücke für Violine und Klavier. op. 90. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Die vier sehr leichten, in der ersten Lage ausführbaren Tonstückchen bieten gleichwohl schätzbares Material für den Unterricht, da sie geeignet sind, den jugendlichen Spieler anzuregen und sein Interesse für Vortragsfeinheiten zu erwecken. No. 1, Widmung, ist ein kurzes melodiöses Stückchen von lieblichem Charakter; No. 2, Mazurka, erfordert rhythmische Genauigkeit und Verve im Vortrag; No. 3, Ungarischer Tanz, bietet mit seinen mannigfachen Synkopen manche ungewohnte Schwierigkeit, wie auch der mehrfache rasche Wechsel zwischen arco und pizzicato behende erledigt werden muß. No. 4, Schmetterlingstanz, endlich stellt an das Handgelenk und seine Elastizität schon ganz hübsche Ansprüche und ist auch rhythmisch nicht so ganz leicht zu bewältigen. Rein musikalisch bieten alle vier natürlich entsprechend dem Stufengrad der Ausführung nur leichte, aber doch nicht unschmackhafte Kost. Emil Liepe

OPER

BERLIN: Ein kühner Sprung fürwahr, den das Deutsche Opernhaus von der „Walküre“ zum „Fra Diavolo“ tat. Und für die Verteidiger einer Bühne, die sich als moralische Anstalt in diesen Zeiten zum Sprachrohr vaterländischer Empfindungen machen müsse, ein höchst bedenklicher. Aber wir haben ja, was wir vorher geahnt, nicht ohne peinliche Gefühle wiederholt erlebt. Haben beobachtet, wie der Bühnenpatriotismus alle wahrhaften Empfindungen ins Unehnte wendet, indem er sie zu Schauzwecken unterstreicht. Und dies, obwohl Musik adelt. Aber man weiß ja, wessen auch sie fähig ist, wenn man sie in das Prokrustesbett der Tendenz zwingt. Heut künstlerische Haltung zu bewahren, ist für alle schwer, außer für den Künstler; außer für den, der es wirklich mit seiner Kunst so ernst meint wie mit seinem Vaterlande. Viel bedenklicher als die Tatsache seiner Aufführung erschien mir die Art, wie man mit dem „Fra Diavolo“ umsprang. Er wurde neu eingekleidet, im zweiten Akt sogar allzu neu, aber dafür in der Darstellung so sehr ins Gutbürgerliche gezogen, daß allen Biedermännern seine französische Abstammung geschickt verschleiert wurde. „Fra Diavolo“ stellte den guten Glauben als Marquis auf eine harte Probe. Dabei ist Heinz Arensen, der ihn zu vertreten hatte, gesanglich entschieden im Aufstieg begriffen. Seine Romanze hätte einen Gesanglehrer durchaus befriedigen müssen. Nur fehlt ihm etwas: Beweglichkeit, Persönlichkeit. Doch noch weit Schlimmeres kreuzt die Wege des Referenten: Zerline. Wie hat man nur Katharina Jüttner gestatten können, sie aller Anmut zu entkleiden? Wäre es nur das! Sie erfüllte selbst die mäßigsten Vorbedingungen für ihre Partie nicht, lebte in Feindschaft mit dem Technischen und verursachte viel Pein, weil sie sich mit nur annähernder Reinheit des Tones begnügte. Auch Rudolf Laubenthal als Lorenzo machte als Sänger wenig Freude, blieb aber als Darsteller nicht allzu weit hinter den Ansprüchen zurück. Ist es heute verboten, komisch zu sein? Holger Börgesen und Hertha Stolzenberg als Engländer schienen das behaupten zu wollen. Bleiben Julius Lieban und Peter Lordmann, die dem Gaunerpaar Beppo und Giacomo ihr volles Recht werden ließen, soweit es ihnen die Regie erlaubte. Man hatte alle Gegenstände möglichst in die linke Ecke geschoben, wo Zerline ihre Schlafversuche machte, die Banditen daneben ihr Wesen trieben und im Balkonzimmer Cockburn und Pamela nächtigten; hatte die Bühne nach Möglichkeit verdunkelt und nur einem Mondschein ersten Ranges durch das Fenster rechts Einlaß gewährt. Dadurch verschob sich viel, und nicht immer zugunsten der ohnedies durch Schwerfälligkeit des Dialogs behinderten Handlung. Spielleiter war Dr. Hans Kaufmann, den man also nicht unbedingt zu rühmen hat. Ignatz Waghalter führte das Orchester. Nicht überall wollte es mit der Bühne stimmen, hatte aber gute Momente. Doch den Vorwurf, daß dem „Fra Diavolo“ die Leichtigkeit genommen war, vermochte auch der Kapellmeister nicht zu entkräften. Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Der sich steigernde Besuch des Hoftheaters bildet den besten Gradmesser für das erstarkende wirtschaftliche Leben und das wiedererwachte Bedürfnis nach edlem Kunstgenuß. Nur die beiden Hoflogen sind noch verwaist. Der Herzog weilt inmitten der Truppen, und unsere Kaisertochter widmet ihre ganze Kraft den Verwundeten, nicht bloß im Schloß, sondern auch in den anderen Lazaretten der Stadt. Auch der Intendant Frhr. von Wangenheim eilte zu den Fahnen, um ein Etappen-Kommando auf dem westlichen Kriegsschauplatz zu übernehmen; Hofkapellmeister C. Pohlig und Hofrat Richard Franz vertreten ihn in Oper und Schauspiel. Jene vermißt nur den beliebten lyrischen Tenor Carlos Sengstack, der inzwischen zum Oberleutnant — er war ursprünglich Offizier — befördert und durch das Eiserne Kreuz ausgezeichnet wurde; trotz eines Schusses durch die Lunge ist er nahezu wieder genesen und erfreut seine Leidensgefährten „im fremden Lande, denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten“ (Psalm 137), oft durch seine Kunst. Die neuen Mitglieder lebten sich rasch und freudig hier ein, die Vorstellungen überrufen durchweg die vorjährigen ganz bedeutend. Das bewies vor allem „Der Ring des Nibelungen“ im Zusammenhang, ohne jedwede fremde Kraft, ferner „Die Zauberflöte“, „Tiefland“, „Rigoletto“, „Stradella“ und „Die Regimentstochter“, die ihren französischen Charakter zwar nicht verleugnete, deren Titelheldin sich äußerlich aber in die Marketenderin eines österreichischen Regiments verwandelt hatte, und deren Huldigung vor der Fahne unserer Verbündeten am Schluß des ersten Akts Veranlassung zu begeisterten Kundgebungen wurde. Ganz besonderen Dank erntete die Herzogin, die gegenwärtig die Regierung führt, für die den Verwundeten gegebenen besonderen Vorstellungen. Ernst Stier

BREMEN: Anfang November brachte Hofrat Otto die erste Neuheit heraus: „Der Überfall“ von H. Zöllner; die Aufführung wurde von Walter Wohlleben geleitet. Die Oper, nach einer Novelle Wildenbruchs gearbeitet — die Handlung spielt bekanntlich in der Picardie im Dezember 1870 — trägt die Züge des Verismus. In den Hauptrollen taten sich Olga Burchard-Hubenia (Reine Gouyou), Karl Strätz (Wilhelm) und Guido Schützendorf (Rascal) hervor. Außerdem gab man an demselben Abend, gleichsam als Gegensatz, „Dorothea oder Die Heimkehr der Ulanen“ von J. Offenbach, die Gustav Burke dirigierte. Flott gespielt, fand diese komische Oper eine warme Aufnahme. Als Gast der letzten Zeit war u. a. Jan van Gorkom erschienen. Prof. Dr. Vopel

BRESLAU: Wie ein strenger Ruf zur Erhebung aus diesen schweren Zeiten blutigen Völkerhasses wirkte die erste diesjährige Aufführung des „Parsifal“, jenes Werkes, nach dessen Gebote selbst das Leben des Tieres dem Menschen heilig sein sollte. Der Segen, daß diese Schöpfung Wagners entgegen dem Wunsche der Wahnfriedländer dem Bezirke Bayreuths entrückt und Eigentum der Deutschen geworden ist, wird jetzt besonders dankbar empfunden, denn kein anderes musikalisches Drama entfernt seinen Hörerkreis so weit vom Schlachtenlärm

und Todesgrauen des Alltags, wie Richard Wagners milder Schwanengesang von der sieghaften Erlöserkraft menschlichen Mitleids. Die Aufführung, von Prüwer mit unvermindert reiner Hingabe an die überirdische Hoheit des Werkes geleitet, glich in der Hauptsache der vorjährigen. Nur waren die Chöre noch straffer geformt und vom Geiste ihrer Aufgabe noch inniger durchdrungen. Den Parsifal sang uns zum ersten Male Herr Vogl. Seine kräftige Männlichkeit fügt sich nur dem seelisch gereiften Helden des dritten Aufzuges. Das knabenhafte Ungestüm des reinen Toren im ersten und zweiten Akte glaubhaft zu versinnlichen, ist Herrn Vogl aus äußeren Gründen leider versagt. Einen starken Klingsor haben wir an Herrn Rudow gewonnen. Sonst war die Besetzung der Hauptrollen unverändert. Den zweiten Parsifal gab wieder Herr Hochheim, der seine schöne Leistung seit dem vorigen Winter noch vervollkommen hat. — Zu einem hübschen Lustspielabend wurden Offenbachs „Herr und Frau Denis“ mit Donizetti's „Regimentstochter“ vereinigt. Das einaktige Werkchen gehört zu den zahllosen kleinen Singspielen, die Offenbachs unversieglige Schöpferlaune zwischen seine großen Parodien schob. Die nette Harmlosigkeit, deren Text freilich unsere Zeit allzu kindlich anmutet, wurde von den Damen Reinhardt, Bauer, Dörwald und Herrn Rudow in freundlich heiterem Zusammenspielen wiedergegeben. Die lustig trommelnde Regimentstochter ist, im Gegensatz zu den tragischen Heldinnen des Meisters von Bergamo, jung und frisch geblieben wie am ersten Tag, zumal wenn sie so reizend verkörpert wird, wie hier durch Frl. von Catopol. Persönliche Anmut, süße Stimme, vollendete Gesangstechnik vereinten sich zu einem überaus harmonischen Gesamteindruck. Zudem hatte diese fesche Regimentstochter einen ebenbürtigen Partner an Herrn Hochheim, der den Tonio nicht als süßlichen Tenorino, sondern als kecken Naturburschen sehr liebenswürdig hinstellte. Eine Neustudierung des Rossini'schen „Tell“ bewies trotz nachdrücklichster, künstlerischer Mühe, die ihm Prüwers Dirigentenmeisterschaft zuwendete, daß die Tage auch dieser „großen Oper“ gezählt sind. Zumal das dreiste Attentat des französischen Textdichters auf Schillers Freiheitsdrama macht uns den verwelschten „Tell“ nahezu unerträglich. Alle die ehemals so hoch gepriesenen Melodien und mit Glanznoten verschwenderisch prunkenden Bravourarien können über den peinlichen Eindruck nicht mehr hinwegtäuschen, den dieses nach allen Sündenregeln ehemaliger Opernverblöndung hergestellte „Libretto“ auslöst. Dabei sind wir noch in der angenehmen Lage, in Frl. von Catopol und Herrn Hochheim zwei Künstler zu besitzen, die durch stimmlichen Reichtum und sicheres Stilgefühl die gefürchteten Parteen der Mathilde und des Arnold so hoch heben, wie nicht allzu viele deutsche Sänger es vermögen. Herr Bye bringt eine echte, wuchtige Tell-Erscheinung auf die Bühne, mindert aber diesen wertvollen natürlichen Vorzug durch die Unbeweglichkeit seiner riesigen Gliedmaßen. Auch sein schöner, weicher Bariton muß sich noch ruhiger straffen, ehe es ihm gelingen wird, das selbstsichere Heldentum des edlen Schützen in

seinem Gesange lebendig werden zu lassen. Eine starke Einbuße erlitt die sonst wohlgeformte Aufführung durch einen argen Fehlgriff bei der Besetzung des grimmigen Tyrannen Geßler.

Dr. Erich Freund

DORTMUND: Der ernsten und schweren Zeit entsprechend, die über unser Land herein-gebrochen ist, begann unser Stadttheater unter der umsichtigen Leitung Hans Bollmanns mit einem patriotischen Abend. Es liegt ja im Interesse der Kunst und der Künstler, daß sie weiter wirken und ihre läuternden, segensvollen Kreise ziehen dürfen. Nach anfänglicher Zurückhaltung nahm das kunstliebende Publikum unserer Stadt, in seiner Mitte viele verwundete Krieger, das Gebotene, stets sorgsam Vorbereitete, dankbar auf, um so mehr als sich bald erkennen ließ, daß die neuen Kräfte des jetzigen Ensembles sich in der Hauptsache gut bewähren und das Ganze zum größten Teil ganz vortreffliche Leistungen erzielt. Der Opernspielplan brachte bisher die „Zauberflöte“, den „Freischütz“, etwas sehr viel Lortzing, die unvermeidliche „Martha“, die effektvolle „Aida“, und von Wagner, der nun doch einmal unser Kunstsehnern und die Symbole unseres deutschen Wesens am schönsten und reichsten erfüllt, gab es „Lohengrin“, „Tristan“ und die „Meistersinger“. Daneben sorgte noch der „Zigeunerbaron“ für die nötige Belebung durch treuverbündete österreichisch-ungarische Rhythmen, die bekanntlich das Schaffen vieler unserer besten Meister — wir nennen nur Schubert, Brahms und Liszt — beeinflußt haben. — Von den Ausführenden bewährte sich Frau Dopler, unsere neue Primadonna, besonders als Otrud und Isolde, neben ihr auch die Altistin Lola Stein. Der neue Heldentenor Fritz Büttner wirkt vorerst mehr durch sein prächtiges Stimmmaterial als durch Kultur der Stimme. Maßvoller und mit mehr Geschmack, abgesehen von verschleiender Indisposition führte sich der lyrische Tenor Anton Hummelsheim ein. Daneben schafften sich Else Kramm als äußerst musikalisch-solide Sängerin und Anna Margarete Ziegler als sehr begabte Anfängerin in lyrischen Parteen Geltung. Ausgezeichnetes boten die Koloratursängerin Toni Witt und der Bassist Josef Schlembach, die beide über ein nobles Können verfügen. Durch großzügige musikalisch-dramatische Gestaltung erfreute schließlich Friedrich Braun, besonders als Telramund, Kurwenal und Hans Sachs. Unsere Operndirigenten Karl Wolfram und Siegfried Landecker gaben ihr Bestes. Der Chor zeigte sich — bei unterschiedlichen Leistungen — gut aufgefrischt, das Philharmonische Orchester — trotz verringerter Besetzung — auf der Höhe. Theo Schäfer

DÜSSELDORF: Unsere städtische Oper hat ihre Tätigkeit Ende September nach Fertigstellung der neuen Innendekoration des Hauses begonnen und spielt zu herabgesetzten Preisen. Von den neu verpflichteten Kräften stellte sich Christian Wahle als Lohengrin und Florestan vor. Seine recht sympathische, tragkräftige Stimme läßt leider die erforderliche technische Durchbildung zu sehr vermissen, als daß seine Darbietungen durchaus befriedigen könnten. Paula von Florentin-Weber verriet als Fidelio-Leonore viel Routine als Darstellerin, ihr Sopran entbehrt aber jeder Klangfülle und

Schattierungsfähigkeit. Um so vorteilhafter führte sich Max Roller als Spieltenor mit schönem Organ und musikalischem Vortrag bei großem Spieltalent ein. Schon sein Basilio („Figaro“) war eine fesselnde Leistung, ebenso sein Veit („Undine“), Sandor („Zigeunerbaron“). Auf's neue zeichnete sich August Kieß als Sänger von feinem Geschmack (als Holländer) aus. Von Neueinstudierungen bleiben Zöllners Kriegsoper „Der Überfall“ und Strauß' „Zigeunerbaron“ in guter Besetzung zu erwähnen.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Später als sonst, am 11. Oktober, hat wegen der kriegerischen Ereignisse das Stadttheater seine diesjährige Spielzeit eröffnet, und dem Geist und dem Ernst der Zeit entsprechend ist der Spielplan aufgestellt worden. Die jetzt beschränkte Zahl der regelmäßigen Spieltage kommt einer sorgfältigeren Vorbereitung der Aufführungen merklich zugute. Der Mahnung Hans Sachsens in den „Meistersingern“: „Ehrt eure deutschen Meister!“ mehr denn je eingedenk, standen bisher Wagners Tonschöpfungen im Vordergrund des Spielplans: „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Meistersinger“; daneben erschienen auch ältere Meister, Weber und Lortzing mit dem „Freischütz“ und „Undine“, außerdem Verdi mit „Troubadour“ und „Aida“. Dabei erwarb sich wie sonst die Regie des Intendanten Arthur von Gerlach und Robert Boettchers und die musikalische Leitung von Karl Gemünd und Hans Knappertsbusch verdiente Anerkennung. Von neugewonnenen Mitgliedern führten sich Helene Hornemann als Elsa und Agathe, Else Bengell als Ortrud, Azucena und Amneris und Elisabeth Imme als Eva und Undine recht vorteilhaft ein. Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Das Frankfurter Opernhaus hat sich der Lähmung, die mit dem Kriegausbruch auf die Bühnen herabsank, verhältnismäßig rasch entwunden. Nach einigen trüben Wochen (in denen die Verwaltung das Publikum mit ermäßigten Preisen bei der Fahne hielt) bot das Institut wieder gute Beweise wachen Pflichtgefühls. Die „Cavalleria“ kam frisch heraus, in allen Teilen aufs gründlichste durchgearbeitet; die große Tatsache der Neuaufführung war der Turiddu Hutts. Belcanto-Glanz im Verismo. Der zweite Teil des Abends gehörte nicht dem alten Gefährten der „Cavalleria“, dem „Bajazzo“ (der erst jetzt, nach der Feststellung der politischen Unschuld Leoncavallo's, wieder auf dem Spielplan erscheint), sondern dem „Überfall“ von Zöllner; die stoffliche Aktualität und die Eindringlichkeit der Wiedergabe sicherten dieser Komposition bewährter Elemente einige Wiederholungen. Der „Tell“ erfuhr durch die urgesunde Musizierfreude Egon Pollaks eine willkommene Neubelebung, und zwischendurch begrüßte man auch hier Millöckers munteren und reinlichen „Feldprediger“. Eine Vorstellung des „Rosenkavalier“, in der Beatrice Lauer-Kottlar (Karlsruhe) aushelfend die Feldmarschallin sang, empfing ihre Prägung von Richard Strauß' eigener Hand. Als die neuste Qualitätsleistung unserer Oper ist die Aufführung von „Don Juans letztem Abenteuer“ zu vermerken. Das Orchester, von Dr. Rottenberg geleitet, spielte mit Feinheit und Schwung.

Breitenfelds Giovanni ist vornehm und stark, schlechthin vollkommen die Cornelia der süßen Zauberin Charlotte Uhr. Das Werk selbst steht für unser Empfinden in der ersten Linie der jüngsten Produktion. Für die Entfaltung eigentlich dramatischen Charakterisierungsvermögens hat Paul Graener — er war bei der Premiere anwesend und wurde sehr geehrt — nur wenig Raum gefunden, weil das Anthessche Textbuch mit seiner Gedanklichkeit für die Opernszene unergiebig ist. Er entschädigt aber durch eine reiche Klangphantasie und durch ein schön strömendes Melos von bedeutender Kraft der Stimmung; daß er sich bei seinem beträchtlichen technischen Können vor jeder Überspitzung geschmackvoll hütet, werden ihm die Interpreten nicht weniger als die Genießenden danken. — Im Personalbestand mancherlei Veränderung und etliche offensichtliche Provisorien. Die Jugendlich-Dramatische Marcia van Dresser, eine Künstlerin von Adel und Seele, ist durch Familienangelegenheiten in ihre amerikanische Heimat zurückgeführt worden; der Ersatz steht noch nicht fest. Vom nächsten Jahre ab ist u. a. August Gesser vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg hierher verpflichtet, ein junger lyrischer Tenor von guter Ausrüstung, der sich allerdings noch eine etwas bestimmtere künstlerische Physiognomie erarbeiten sollte.

Dr. Rudolf Brandl

HALLE a. S.: Trotz der ersten Zeit, die manchen Theaterfreund abhält, die Oper zu besuchen, hat Halle die Pforten seines Musentempels geöffnet. Leider ist der Besuch nicht so zahlreich, wie es wohl zu wünschen wäre. Unter unseren Solisten sind zwei Kräfte wieder aufgetaucht, die vor etlichen Jahren unsere Bühne als Sprungbrett benutzten. Von Rupert Gogl, dem ersten Tenor, kann man wohl ruhig sagen, daß seine Stimme in der Zwischenzeit an Festigkeit und Glanz noch etwas gewonnen hat, nur müßte er für Parteen wie Lohengrin, Tannhäuser, Walter Stolzing u. a. noch einen größeren Schattierungsreichtum zu gewinnen suchen, daß man seinen Darbietungen überall mit ungetrübtem Vergnügen folgen kann. Noch erscheint mir sein gutes Stimmmaterial bildungsfähig zu sein. Anders ist es mit Erna Fiebiger, der Jugendlich-Dramatischen aus Königsberg, die mit glänzender Stimmbildung Halle vor Jahren verließ. Durch Übernahme von Rollen, die ein Überanstrengen der ungemein wohl lautenden Stimme bedingten, ist das Material vorzeitig in der hohen Lage im Forte scharf geworden, was z. B. der Schluß des zweiten Aktes im „Tannhäuser“ überzeugend beweist. Wäre Frl. Fiebiger Opernsoubrette geworden, wozu sie durch Stimmcharakter und Spieltalent hervorragend befähigt erscheint, würden sich die größten Bühnen um sie reißen. So aber scheint die Stimme, die mir für Wagner-Parteen zu hell und kindlich naiv vorkommt, ihren Höhepunkt bereits überschritten zu haben. Dem weniger anspruchsvollen Publikum bietet ihre Stimme ungetrübten Genuß. Neu ist in unserem Opernensemble der Tenor H. Bötzel, der glänzende Stimme mit vorzüglicher Schulung und gutem Darstellertalent verbindet und ein trefflicher Mozart-Sänger sein dürfte. Mit großer Freude begrüßen wir wieder unseren Meistersänger

Franz Schwarz, dessen Hans Sachs mit zu dem Besten gehört, was ich in dieser Rolle gehört und gesehen habe. Treu geblieben ist uns auch der erste Bariton Erik van Horst, der meiner Meinung nach aber noch Abgerundeteres und Vornehmeres bieten könnte, als es oft der Fall ist. An der Spitze des Orchesters steht wieder H. H. Wetzler, der mit der durch Kriegsnot „verdünnten“ Kapelle bietet, was zu bieten ist. Die Wagner-Aufführungen standen sämtlich auf rühmender Höhe, ebenso H. Zöllners „Überfall“, dem es leider nur an musikalischen Einfällen gebricht, um zu voller Wirkung zu gelangen. Schlechthin Vollendetes bot Franz Schwarz als Waldhüter, aber auch Frl. Trutschler in der Rolle der Dorfkönigin und Rupert Gogl als Wilhelm befriedigten in hohem Maße. Den „Überfall“ dirigierte H. Volkmann, ein Hallenser Kind, der seine Ausbildung durch Br. Heydrich erhalten hat.

Martin Frey

HANNOVER: Die rührige Leitung unseres Königlichen Theaters bemüht sich auf alle Art und Weise, um das unter den Kriegsereignissen abgestumpfte Interesse für Theateraufführungen zu wecken. Die Eintrittspreise sind erheblich verbilligt. Höher muß in dieser Beziehung das Bestreben eingeschätzt werden, durch zeitgemäße Ausgestaltung des Spielplans zum Besuche des Theaters anzuregen, und es ist kein Zweifel, daß eine wesentliche Besserung der Besuchszahlen sich bereits herausgebildet hat. Auch sogenannte „Bunte Abende“, die allmonatlich eingeschoben werden und in abwechslungsreicher Folge Deklamationen, Solo- und Chorgesang, Orchester- und Solistenvorträge, ja, sogar Ballet bringen, sollen im letzten Grunde dazu dienen, die Widerstrebenden heranzuholen. Ein eigenes Interesse gewährt es, die in den Verband der Königlichen Bühne neu eingetretenen Kräfte, die ich in meinem vorigen Berichte aufgezählt habe, in dieser oder jener größeren Rolle erstmalig ihre Fähigkeiten entwickeln zu sehen. Daß unser Heldentenor Merter ter Meer als Marineoffizier dem Rufe des Vaterlandes gefolgt ist, bringt es mit sich, daß auswärtige Vertreter seines Rollenfaches seine Stelle ausfüllen müssen. So erschienen im letzten Monate der bekannte Heinrich Hensel aus Hamburg — als „Tannhäuser“ — und Wilhelm Otto aus Danzig — als „Walther Stolzing“ und Jungsiegfried —, und wenn der ruhige Gang der Vorstellung durch derartige Aushilfegastspiele auch einige Benachteiligung erfährt, so liegt doch andererseits ein gewisser Reiz darin, die Eigenart eines neuen Darstellers kennen zu lernen. Auf Engagement gastierte Herr Binder vom Stadttheater in Bern für das Fach des Tenorbuffo. An der darstellerisch frischen Verkörperung des Knappen Georg im „Waffenschmied“ und des David in den „Meistersingern“ wies er sich als einen talentvollen — Anfänger aus. Seine gesanglichen Mittel sind nicht übel, vielleicht auch noch entwicklungsfähig, wenn auch für unser Haus zurzeit kaum ausreichend. Besonders ist die Höhe seiner Stimme noch nicht genügend durchgebildet.

Albert Hartmann

KÖLN: Am Allerheiligentage brachte das Opernhaus eine ungemein stimmungsvolle

Aufführung der allerdings sonst bekanntlich wenig fürs Theater sich eignenden Lisztschen „Legende von der heiligen Elisabeth“, die hier sehr hübsch ausgestattet ist und für die in Wanda Achsel eine in der Erscheinung poesievoll, gesanglich edle Elisabeth zur Verfügung steht. Von der Aufführung der Halévy'schen „Jüdin“ ist Modest Menzinsky als stimmlich wie in der rhetorischen Ausgestaltung der Rolle höchst eindrucksvoller und darstellerisch in seltenem Maße virtuoser Eleazar zu erwähnen. Als Recha ging Marie Pönsen zu sehr rein äußerlich zu Werke, um erwärmen zu können. Der stimmlich knapp auf der Grenze zwischen jugendlichem und hochdramatischem Heroinenfache stehenden Sängerin fehlt offenbar der echte dramatische Nerv.

Paul Hiller

LEIPZIG: Wie die Konzertsäle, so klammert sich auch unsere städtische Oper ängstlich an den Stamm wohlbewährter Standwerke. Daß man alle problematische Musik zu umgehen sucht, ist jetzt, wo der Kampf der Kunstanschauungen mit Recht hinter wichtigsten Lebensfragen zurückstehen muß, ohne weiteres verständlich. Nun: Moderne Kunst und Problematik brauchen sich durchaus nicht immer zu decken, womit aber nicht gesagt sein soll, daß wirkliche musikalisch-ästhetische Werte eine unmittelbare leichte Eingänglichkeit bedingen; denn Leicht- oder Schwerverständlichkeit ist vom Bewertungsgrad eines Kunstwerkes völlig unabhängig. Alles andere als problematisch, leider aber zugleich in seiner bloß geschickten Machen weniger schnell war Kaisers „Theodor Körner“, das einzige zeitgenössische Werk, das bisher wieder aufgenommen wurde. Da wir ein wirklich „aktuelles“ Ewigkeitswerk, das ganz in der Zeit wurzelt, noch nicht oder vielleicht — denn wo ist etwa gerade die Oper der Befreiungskriege? — überhaupt nie erwarten dürfen, wäre jeder glückliche Griff, der ein wertvolles zeitgenössisches, den großen Zeitfragen nicht gerade zuwiderlaufendes Werk ans Rampenlicht beförderte, freudig zu bewillkommen. In Ermangelung dessen konnte man sich einstweilen nur der einander etwa im Abstände einer Woche folgenden Neueinübungen der „Regimentstochter“, des „Rienzi“, der „Entführung“, des Schäferspiels „Bastien und Bastienne“ und des „Tell“ erfreuen, die fast durchweg mit außerordentlicher Sorgfalt vorbereitet waren. Auf Einzelheiten braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, doch verdient die Aufführung der Mozartschen Oper unter Operndirektor Otto Lohse und Spielleiter G. Marion (Konstanze: Cläre Hansen-Schultheß; Belmonte: Hans Lißmann) ihrer entzückenden Stilreinheit halber mit besonderem Nachdruck hervorgehoben zu werden.

Dr. Max Unger

MAGDEBURG: Mutig eröffnete das Stadttheater am 15. September seine Pforten. Daß es recht getan hat, entgegen dem Zögern einiger weniger Flauen, der Kunst ihr Recht zu geben, zeigte der Besuch. Sonntags brachte er vielfach sogar zwei ausverkaufte Häuser. Mit wenigen Zuschüssen kann somit das Spieljahr eingehalten werden. Eine eigentümliche Erscheinung trat ein: der bisherige Abonnent wurde dem Theater untreu, aber weite Volkskreise, für die das Theater bisher kaum existiert

hatte, wurden für die deutsche musikalisch-dramatische Kunst gewonnen. Werke wie der „Freischütz“, die „Zauberflöte“, Lortzings Opern, „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ nahmen den Charakter von Uraufführungen an. So viel Textbücher wie an diesen Abenden sah man anderswo kaum bei „Parsifal“-Aufführungen. Die Wiedergabe der größten Werke Wagners scheiterte bisher am Orchester, das sehr dezimiert ist; um so freudiger hat man den Erfolg einer Walküren-aufführung unter Josef Göllrich mit Dawson als Gast festzustellen. Unsern Wotan, Herrn v. Ullmann, hat Rußland von Riga aus, wo er sich im Sommer aufhielt, nach Sibirien verschleppt.

Max Hasse

MANNHEIM: Das Hoftheater hält in fleißiger und redlicher Arbeit seinen Betrieb durch, und das Publikum unterstützt es in dankenswerter Weise. Eine glückliche Idee war es zwar nicht, Donizetti's „Lucia von Lammermoor“ neu einzustudieren, weil diese Oper in ihrer Dürftigkeit nicht mehr zu halten ist, aber einen um so größeren Erfolg hatte „Der Freischütz“, der eine szenische Neueinrichtung erhielt und von Artur Bodanzky eine glänzende musikalische Interpretation erfuhr. Nach vielen Jahren ist nun die Szene in der Wolfsschlucht auch in bühnentechnischer Hinsicht wieder zu ihrem Rechte gekommen, und auch die übrige Ausstattung hat wesentlich gewonnen. Wilhelm Fentens Kaspar, Lisbeth Korst-Ulbrigs Agathe, Else Tuschkaus Ännchen und Karl Mangs Kuno ragten rühmlich aus dem Ensemble hervor, und das Orchester spielte die Webersche Musik hervorragend. In sehr guter Besetzung wurde auch der „Rosenkavalier“ wieder in den Spielplan aufgenommen, und die nächsten Neueinstudierungen gelten den deutschen Meistern Lortzing und Humperdinck.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Die Münchener Hofoper hat den Gluckschen „Orpheus“ neu einstudiert. Die beiden „Iphigenien“ sollen bald nachfolgen. Frl. Krüger bringt zum „Orpheus“ Gesangeskunst und Vortragstalent mit, aber als Sopranistin hat sie nicht das dunkle Kolorit der Tiefe. Wir können jedoch in dieser an Sopransoli reichen Oper die Kontrastfarbe des Altklangs gar nicht entbehren und empfinden die Besetzung der Titelrolle durch einen Sopran als stilistisch ungerechtfertigt. Die Arie „Ach, ich habe sie verloren“, von dem besten Sopran gesungen, bedeutet genau soviel Einbuße an Klangcharakteristik, wie wenn man eine Klarinettenkantilene von der Flöte blasen ließe. Otto Heß hatte die Oper sehr sorgsam einstudiert. Die Regie ist bei allem Willen zum großen Stil immer noch etwas zu meingerisch. Muß es z. B. sein, daß beim Abtreten des Chors im ersten Bild ein weißbärtiger Hellene durch wiederholtes gerührtes Umschauen und Kopfnicken sein persönliches Bedauern mit dem zurückbleibenden Orpheus ausdrückt? Hier hat der alte Theaterstandpunkt, daß unbedingt bei dem Abzug noch etwas „passieren“ müsse, damit das Publikum sich nicht langweile, die Würde und Einheitlichkeit des Bildes gestört.

Alexander Berrische

STUTTGART: Die beklemmend auftauchende Frage, ob das Hoftheater seinen großen Betrieb angesichts der schweren Hemmungen der

Kriegszeit in Gang halten könne, ist jetzt wohl glücklicherweise bejahend gelöst. Die Lücken, die durch Einberufung künstlerischer und technischer Kräfte entstanden, sind ausreichend gefüllt und auf Grund des opferwilligen Entgegenkommens des Königs und der steigenden Anteilnahme des Publikums an den Opernaufführungen darf auch die finanzielle Schwierigkeit als überwunden betrachtet werden. Die gute künstlerische Qualität der meisten bis jetzt gebotenen Opernaufführungen, von denen ich nur „Fidelio“ mit der neuen Hochdramatischen Helene Wildbrunn, „Walküre“, „Holländer“ und „Meistersinger“ mit dem neuen Heldenbariton Leydström als Wotan, Holländer und Sachs, „Rosenkavalier“ mit der vorzüglichen Marschallin Hedy Iracema-Brügelmann, dem entzückend feinen Rosenkavalier von Erna Eilmenreich und dem prächtigen Lerchenau von Albin Swoboda als besonders eindrucksvoll nenne, hat die Theaterfreudigkeit des Publikums wieder stark angeregt. Weniger stark war der Eindruck der ersten Neuerscheinung, der „Marketenderin“ von Humperdinck. Der Flügelschlag der großen Befreiungszeit von 1813, den wir jetzt wieder mächtiger rauschen hören, ist in diesem spielerisch operettenhaften Stückchen doch nur wie ein schwaches Flattern flügelahmer Erfindung. Ein äußerlich angehefteter Epilog mit dem zündenden Hinweis auf die Erhebung Deutschlands in unseren Tagen und der allgemeine Gesang von „Deutschland über alles“ täuschte schließlich einen starken Erfolg des dadurch nicht stärker gewordenen Werchens vor.

Oscar Schröter

WIESBADEN: Allen Kriegsstürmen zum Trotz geht auch hier die Oper friedlich weiter. Wohl gibt es manche durch „Einberufungen“ veranlaßte Lücken im Personal, und das Haus zeigt oft mehr „Feldgrau“ als Zivilisten; doch — es wird gespielt; und besonders einige Neueinstudierungen von Werken deutscher Meister — in erster Linie „Hans Heiling“ von Marschner — wurden mit Freuden begrüßt. Unter den neuengagierten Kräften letzter Zeit ragen hervor: Gabriele Englerth, eine hochbegabte dramatische Sängerin, Emilie Frick, jugendlich-dramatische, ausgezeichnet durch frisch- und vollerblühende Stimmittel; Herr de Garmo, ein Heldenbariton von starkem musikdramatischem Talent, und Herr Haas, ein tüchtiger Tenorbuffo. Unzureichend besetzt sind die ersten Baß-Partien, doch — man darf mit Kriegsververtretungen nicht zu streng ins Gericht gehen. Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Etwas später als gewohnt, hat das hiesige Stadttheater mit seinen Vorstellungen begonnen. Im Künstlerpersonal sind kaum bedeutende Veränderungen eingetreten. Einige Einschränkungen waren durch die finanzielle Lage geboten. Die Programme halten sich zu meist an das durch die Tradition beliebt gewordene Opern- und Operettenrepertoire. Für einige Aufführungen war Burrian angekündigt. Plötzlich sagte er ab, und in die Lücke trat wenigstens für einen Abend („Tristan“) Forchhammer. Das war eine arge Enttäuschung. Der Künstler schien unter einer Indisposition sehr zu leiden; das war wohl die Hauptschuld, die im Publikum Mißfallen erregte und zu einer äußerst peinlichen Stimmung führte, die sich

gelegentlich in der Form eines Piffes (für Zürichs Theater etwas Unerhörtes) besonders deutlich offenbarte. Dr. Berthold Fenigstein

KONZERT

BERLIN: Für das Bußtagskonzert hatte Siegfried Ochs das deutsche Requiem von Brahms und eine der Reformationskantaten Bachs „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“ angesetzt, ein aus kampfesfreudiger Stimmung geborenes Werk, das außer dem feurigen Eingangsschor einen von großer Kraft des Ausdrucks und fesselnder Schönheit der melodischen Erfindung getragenen Zwiegesang „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr!“ enthält. Der Chor und das Philharmonische Orchester leisteten wieder Herrliches; unter den Solisten erfreute Anna Kämpfert durch die Vornehmheit, die ideale Reinheit des Stimmklanges im Sopransolo des Brahms'schen Requiems, während Messchaert durch seine Stilsicherheit ersetzte, was das Organ an Tonschönheit vermissen ließ. — Ein ähnliches Programm wurde dem Hörer am Abend des Totensonntags in der Singakademie dargeboten, wo Georg Schumann außer dem Requiem von Brahms ebenfalls eine Reformationskantate von Bach, und zwar von allen die gewaltigste „Ein feste Burg ist unser Gott“, leitete. Von erschütternder Wirkung war wieder diese Musik; namentlich der Vers, in dem alle Chorstimmen im Einklang die Luthersche Choralmelodie siegreich gegen eine Welt voll Teufel behaupten, erweckte wohl im ganzen Saal den vergleichenden Gedanken an die Lage der Deutschen, wie sie sich im Kampfe gegen die Welt der Nichtdeutschen durchsetzen müssen. Dem Chore, der seine beste Kraft hergab, ebenbürtig hielten sich die Solokräfte; Frau Noorderwies-Reddingius, Agnes Friedrichowicz, die Herren Schmedes und von Raatz-Brockmann; Professor B. Irrgang saß vor der Orgel. — Im Saale der Königlichen Hochschule führte Professor C. Thiel an der Spitze des Madrigalchors (Akademisches Institut für Kirchenmusik) eine Reihe a cappella-Chöre älterer und auch noch lebender Meister auf. Aus jenen ragte Heinrich Schütz' „Selig sind die Toten“, Joh. Eccard's „Gott hilft“ und natürlich Bachs Choralatz „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ durch Kraft des Ausdrucks und Schönheit des Chorsatzes hervor. Von der Musik der lebenden Tonsetzer seien die Neujahrshymne von Hermann Kretzschmar, die beiden Stücke von Friedr. E. Koch und Georg Schumanns „Das ist ein köstlich Ding“ genannt, alles trefflich im Sinne des Textwortes stimmungsvoll durchgearbeitete Musik, in der der charakteristische Ausdruck mit der Schönheit des Chorsatzes sich die Wage hält. Der kleine Chor sang alles mit bestem Gelingen. Übrigens aber brachte dieser Abend noch eine Reihe alter Musikstücke für Blasinstrumente, die von den Herren der Bläservereinigung unter Leitung C. Höhnes ganz vorzüglich vorgetragen wurden. — Im 3. Nikisch-Konzert ergab es erst eine Serenade für acht Blasinstrumente von (Mozart, das Bachsche Konzert für zwei Violinen Julius Thornberg und Ludwig Persinger) und zum Schluß Schuberts große Symphonie in

C zu hören: man sieht, daß man auch gute Programme ohne russische oder französische Namen zusammenstellen kann. Es finden sich, wenn man sucht, noch manche unbekanntere Stücke unserer deutschen Meister, die sich wohl verlohnen, hervorgeholt zu werden. So hatte auch Richard Strauß für den 3. Symphonieabend der Königlichen Kapelle zwei seltener gehörte Werke Beethovens, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und seine Chorphantasie hervorgesucht. Der Opernchor (Professor Hugo Rüdel) führte die Gesangspartie dabei aus, Busoni brachte die Klavierpartie auf einem Bechstein ganz wundervoll zur Geltung. Den Beethovenschen Werken vorangeschickt war Mahlers Zweite Symphonie in c. So oft ich auch das interessante Musikwerk anhöre, zu einem Vollgenusse, einer widerspruchsfreien Hingabe kann ich dabei nicht gelangen. Es birgt reizvolle Gebilde, wie den kurzen zweiten und dritten Satz, das Lied für Altsolo, von Emmi Leisner höchst stimmungsvoll gesungen; aber das Ganze erscheint mir unreif, auch das Mißverhältnis zwischen der eigentlich musikalischen Erfindung und dem Aufgebot an materiellen Klangmitteln gar zu stark. Reizend sind Ländlermelodien, hier gibt sich der Tonsetzer auch natürlich, hier fließt auch alles liebenswert und anmutig wie von selbst dahin. Aber im ersten Allegro, im Schlußsatz mit dem Chor, wo sich Mahler ganz in die Höhe zu recken versucht, da versagt die Kraft, ich fühle ein starkes Wollen und nur ein geringes Können. Strauß setzte sich übrigens mit der ganzen Energie seines Temperaments für diese Musik ein. — Fritz Feinhals feierte mit seinem Liederabend, in dem er Lieder von Schubert, Schumann und viele Gesänge lebender Tonsetzer vortrug, einen glänzenden Triumph; sein Organ klang gesund, sein Vortrag war voll blühender Sinnlichkeit. Ganz vortrefflich begleitete am Klavier Wolfgang Ruoff, der auch mit den Variationen über ein Bachsches Motiv von Liszt sich als ein tüchtiger Pianist zeigte. — Einen erlesenen, ganz ungetrübten Genuß bereitete Conrad Ansorge mit seinem Beethoven-Abend. Daß er außer späteren ein paar kleinere frühere Sonaten des Meisters, wie die in c und G spielte, sei ihm besonders gedankt. Er behandelte gerade diese mit besonderer Liebe und vertiefte sich wie den Hörer ganz in den Beethovenschen Geist; man vergaß für diese paar Stunden wirklich die lastende Schwere der Zeit. E. E. Taubert

Franz von Vecsey interpretierte das Brahms'sche Konzert ausgezeichnet, spielte mit seinem Lehrer Jenö Hubay Bachs Doppelkonzert und verhalf dessen drittem Konzert, bei dem der Komponist das Philharmonische Orchester dirigierte, zu einem großen Erfolge. Dieses Werk, das neben einer wahren Musterkarte technischer Schwierigkeiten sehr dankbare liebliche Gesangsmelodien bietet, verdient größere Beachtung; besonders wirkungsvoll ist das geistvolle Scherzo, recht eigenartig der langsame Satz, eine Art Trauermarsch. Von dem sehr prunkend instrumentierten Orchester wird viel verlangt. — Eine ausgezeichnete Wiedergabe fand Grieg's op. 27, eine köstliche Erscheinung innerhalb der großen Quartettliteratur, und Hugo Wolfs italienische Serenade durch das Heß-Quartett,

neben dem Lilli Lehmann und ihre beste Schülerin Melanie Kurt mitwirkten; es war erstaunlich, was erstere Gesangskünstlerin vermöge ihrer wunderbaren Atemtechnik noch leisten kann; an stimmlichem Liebreiz und warmem Empfinden wird sie freilich durch ihre Schülerin übertroffen. — In ausgezeichnetem Zusammenspiel bot die Berliner Trio-Vereinigung der Herren Mayer-Mahr, Dessau und Heinrich Grünfeld Beethovens op. 1 Nr. 3 und 97; dazwischen sang Emmi Leisner sehr seelenvoll mit ihrer feingeschulten Prachtstimme einige der von Beethoven mit Triobegleitung arrangierten schottischen Volkslieder.

Wilhelm Altmann

Im 2. Hausegger-Konzert erlebte die „Märkische Suite“ op. 92 von Hugo Kaun ihre Uraufführung. Das in drei Sätze — „Märkische Heide“ (Basdorf-Liepnitzsee), „Abendstimmung“ (Kloster Chorin), „Menuett“ (Rheinsberg) — gegliederte Werk trug dem anwesenden Tonsetzer starken Beifall ein. Es ist Kaun geglückt, in seinen musikalischen Stimmungsbildern den eigenartigen, etwas spröden, herben und schwer-mütigen Reiz der märkischen Landschaft überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Seine gehaltvolle Schöpfung atmet jenen Geist, der sich dichterisch in Theodor Fontane, malerisch in Walter Leistikow ausdrückt. Der künstlerische Ernst, das Fehlen jeder Zugeständnisse an impressionistische Modeströmungen, der Verzicht auf billige äußere Wirkungen lassen dieses Kaunsche Werk als eine der erfreulichsten Neuheiten auf dem Gebiet der Orchestermusik der jüngsten Zeit erscheinen. Hausegger, der die Neuheit mit sichtlicher Liebe vorbereitet hatte, eröffnete den Abend mit Mendelssohns „Sommernachts-raum“-Ouvertüre und schloß ihn mit der großen C-dur Symphonie von Schubert. Die Unzulänglichkeit der Bläser und merkwürdige Tempomodifikationen des Dirigenten ließen es in beiden Werken leider zu keinem ganz ungetrübten Genuß kommen. — Ein Wagnis war es, daß der Königliche Opernchor für sein Bußtagskonzert Beethovens Missa solemnis gewählt hatte. Wie vorauszu sehen war, glückte es nur teilweise. Man muß dem Eifer und dem Fleiß aller Mitwirkenden volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, aber es drängten sich an diesem Abend doch unwillkürlich Vergleiche mit anderen Berliner Aufführungen gerade dieses Werkes auf, die nicht zugunsten des Opernchors ausfallen konnten. Hugo Rüdel ist gewiß ein ausgezeichnete Chormeister, und auf welche Höhe er seinen Chor gebracht hat, ist allbekannt. Aber seiner künstlerischen Individualität liegt der Stil der Beethovenschen Messe doch wohl etwas fern. So kam eine tüchtige, in allem Technischen oft überraschende, anerkennenswerte Leistung zustande, aber der tiefste, innerste Gehalt des Werkes wurde an diesem Abend keineswegs erschöpft. Von den Solisten ist in erster Linie Emmi Leisner (Alt) zu nennen, ferner George A. Walter (Tenor) und Julius von Raatz-Brockmann (Baß); die Vertreterin der Sopranpartie, Birgit Engell, konnte nur mäßigen Ansprüchen genügen. — Einen sehr erfreulichen Gesamteindruck hinterließ das Konzert des Charlottenburger Lehrer-gesangsvereins, der unter der Leitung Emil

Thilos merkbare Fortschritte macht. Besonders zu begrüßen ist die Berücksichtigung lebender Tonsetzer, die in seinen Veranstaltungen regelmäßig zu Wort kommen. So hörte man diesmal u. a. Kompositionen von Kaun, Goepfert und drei Soldatenlieder, in einer ganz ausgezeichneten Bearbeitung von Georg Göhler, deren forscher, schwungvoller Vortrag mit Recht hellen Jubel weckte. Hertha Dehmlovs reife Gesangkunst trug zum Gelingen des Abends wesentlich bei. — Mit den Philharmonikern musizierte der Münchner Generalmusikdirektor Bruno Walter. Er bot lediglich bekannte Werke: Brahms' Erste, Schuberts Unvollendete und den Kaisermarsch von Wagner. Leidenschaftliches Fühlen, sprühendes Temperament, ein Vollblutmusikertum, das auch anfänglich Widerstrebende in seinen Bann schlägt, die Fähigkeit, dem Orchester unter allen Umständen seinen Willen aufzuzwingen, das sind die bestechenden Vorzüge dieses Dirigenten. Ihnen gegenüber stehen eine gewisse Vorliebe für das Weichliche, Sentimentalische und, was das äußere Auftreten anbelangt, eine leise Neigung zur Pose. Aber alles in allem ein wirklicher Feldherr des Orchesters. Der gewiegte Opernkapellmeister trat in der ganz ausgezeichneten Begleitung der Arien aus „Fidelio“ und „Oberon“ zutage, die Leo Slezak mit dem hinreißenden Glanz seines Prachtorgans vortrug.

Willy Renz

Margarethe Fritt gab einen Volks- und Kinderliederabend, gewiß, weil ihr ein solcher weniger gewagt erschien. Die Schäden ihrer Stimme konnte man aber trotzdem wahrnehmen. Der Hauptmangel ist eine ungleiche Tongebung. Die Stimme biegt etwa im Übergang von der Mittellage zur tiefen plötzlich um und verursacht einen unangenehmen Doppelklang. Auch die Höhe ist von Übel. Der Vortrag war meistens natürlich. Im ganzen aber muß die Sängerin vor einem anspruchsvolleren Auftreten gewarnt werden. — Wilhelm Backhaus spielte zugunsten der „Cecilienhilfe“ Schumann. Ich hörte ihn zum erstenmal. Er hält, was man sich vom Klange seines Namens verspricht; er spielt mit hervorragend durchgebildeter Technik; man sieht sofort, er ist ein moderner Pianist: weniger virtuos, als rein und klar, besonders in den Einzelheiten. Der Vortrag ist etwas weichlich und in kleinen Stücken und Sätzen besser als in der Gesamtaufassung. Von geistiger, wissender Durchführung ist wenig oder gar nichts zu verspüren. — Lula Mysc-Gmeiner war an ihrem ersten Liederabend in vorzüglicher Verfassung. Sie sang Schubert und Wolf, den melodiossten und den vielleicht geistigsten unter den wenigen großen Liederkomponisten. Und da zeigte es sich, daß sie, die oft durch feinste Intelligenz ihrer Kunst ein wenig nachhilft, in Stücken, die selig klingen, weit besser wirkt, als in solchen, die, wie die Wolfschen Lieder, nicht auf nächstem Wege zu uns dringen. Unvergleichlich schön brachte sie die beiden Schubertschen Lieder „Der Erlafsee“ und „Delphine“ zur Geltung. Und Robert Kahn begleitete, daß es noch eine Freude für sich war. — Elena Gerhardt sang Volkslieder zum Besten der notleidenden Ostpreußen. Die berühmtesten Brahmschen gelangen ihr am besten, obwohl sie auch diese wie fast alle anderen,

zu langsam und zu „bedeutungsvoll“ sang. Volkslieder müssen, jemehr Kunst zur Verfügung steht, um so einfacher vorgetragen werden; nur so bleiben sie, ja, werden sie, was sie sind.

Arno Nadel

Sehr genußreich verlief der Brahms-Abend des Grumbacher Vokal-Quartetts. Ganz unübertrefflich gelang das alte Repertoirestück der Vereinigung: Die Liebeslieder in Walzerform mit Artur Schnabel und Elsa Walter am Klavier. — Zu einem Wohltätigkeitskonzert hatte Anna von Gabain (Klavier) geladen. Es wirkten mit Hedwig Geißler (Sopran), Maria Seret-van Eyken (Alt), Edith von Voightlaender (Violine), Halli von Sittmann (Violine), Wilhelm Scholz (Klavier). Die interessanteste Gabe des Abends war das Kammertrio für zwei Violinen und Klavier op. 38 von Josef Haas. Der Komponist zeigt hier wieder seine hervorragende Begabung für die intime Kammermusik. Das Stück gehört sicher zu den bedeutenderen der modernen Literatur. Auch die anderen Vorträge fanden angemessene Darstellung.

Emil Thilo

Ein zum Besten der notleidenden Ostpreußen veranstalteter Wagner-Abend hatte eine zahlreiche Zuhörerschaft im Blüthnersaal versammelt. Das Blüthner-Orchester spielte unter Selmar Meyrowitz' temperamentvoller Leitung den Kaisermarsch sehr beifallswürdig und spendete weiterhin als selbständige Orchestergabe noch das Siegfried-Idyll. Besonders mit diesem Stück legte das Orchester, was klangliche Schönheit und Schattierungskunst betrifft, hohe Ehre ein. Den solistischen Teil vertrat Heinrich Hensel, der mit edlem Ton und stilvoller Auffassung Siegfrieds Schmiedelied, die große sinngemäß zusammengeschweißte Erzählung Siegfrieds mit daran anschließendem Todesgesang aus der „Götterdämmerung“, „Winterstürme“ aus „Walküre“ und die Gralserzählung aus „Lohengrin“ sang — Für die Hinterbliebenen der „Emden-Besatzung“ setzte Hertha Dehmlow ihre große Kunst ein. Trefflich disponiert gelang es ihr, die zum Vortrag gewählten Lieder musikalisch wie gesanglich restlos zu erschöpfen; als besonders gelungen möchte ich die schon ihres Schlußtextes wegen mächtig packende „Morgensimmung“ von Hugo Wolf, „Warum sind denn die Rosen“ von Cornelius und „Eros“ von Grieg erwähnen. Zwischendurch mühte sich Hermann Böttcher mit sehr gut gemeinten Rezitationen. Herr Böttcher ist ein intelligenter und temperamentvoller Künstler, sein Organ besitzt Wohlklang und Modulationsfähigkeit, und wenn er trotzdem nicht immer die beabsichtigte Wirkung erzielt, so liegt das nur daran, daß er den Mechanismus der Sprechtechnik noch nicht sicher genug beherrscht. Im Affekt verschluckt er Laute und Silben und bleibt oft, bedauerlicherweise gerade an den bestgemeinten Stellen, unverständlich. Das oberste Gesetz aber für die Wirkung ist und bleibt — die Deutlichkeit. — Willi Kewitsch und Paul Schramm vereinigten sich zu einem Konzert zum Besten des Österreichisch-Ungarischen Hilfsvereins. Beide sind in Berlin bekannt. Die Sängerin sang mit ihrer kleinen, aber im wesentlichen richtig funktionierenden Stimme Lieder von Brahms und Volkslieder in der Reimannschen Bearbeitung,

die der Eigenart ihrer Begabung gut lagen, da sie keine leidenschaftliche Erregung beanspruchten. Schramm spielte mit bemerkenswerter technischer Bravour ein ziemlich schwülstiges Variationenwerk von Lissauer und Webers selten gehörte poesievolle As-dur Sonate, der er auf Verlangen Schuberts „Moment musical“ folgen ließ.

Emil Liepe

Waldemar Lutschg gab — zum Besten des „Hilfsbundes für bedürftige gebildete Frauen und Mädchen“ — einen Beethoven-Abend. Sonate in C, op. 53 begann und op. 57, Sonate in f beendete das Konzert, in dessen weiterem Verlauf op. 35 (Variationen in Es) op. 110, As-dur Sonate, und das G-dur Rondo, op. 51 No. 2, zum Vortrag gelangten. In rein pianistischer Hinsicht ist bei Lutschgs Beethovenspiel kaum etwas zu bemängeln. Da ist alles von genauester Gründlichkeit und vorbildlicher thematischer Darstellung. Aber in dem löblichen Bestreben, seinen Zuhörern Beethoven in fast asketischer Art der Selbstverleugnung vorzuführen, ging der Pianist zu weit. Manches, nein vieles wurde zur Manier und bekam dadurch einen unangenehm trockenen Beigeschmack. — Unter Mitwirkung des „Österreichischen Trios“ sang Martha Oppermann Lieder von Schubert, Cornelius, Kaun, Brahms, Wolf und Wagners „Fünf Gedichte“ (mit Ausnahme „Der Engel“). Ist die Interpretation der letztgenannten an sich schon ein Wagnis, um so mehr zu verurteilen sind dann dergleichen Konzertposen, wie sie die Sängerin beliebte. Einigermassen versöhnt wurde ich durch Frl. Oppermanns gesangliche Fortschritte. Man merkt's, daß sie mehr und mehr in die schwierigen Künste des Konzertgesanges hineinwächst. Möchte sie sich in Zukunft aller Manieriertheiten enthalten, der Erfolg (der wirkliche) bleibt dann auch nicht aus. Die „Österreicher“ unter Führung Paul Schramms, daneben Maxim Ronis (Violine) und Armin Lieberman (Cello), spielten mir Brahms' H-dur Trio sehr zu Dank. In interessanter Gestaltung, phraseologisch und thematisch, wie vor allem harmonisch fein koloriert, kam dieses Meisterwerk deutscher Kammermusik zu feinsten Geltung. Die Herren verfügen über ein gutdiszipliniertes Ensemble. Außerdem spielten Schramm und Ronis eine Suite für Violine und Klavier von Paul Schramm. Der erste Satz, ein „Thema mit Variationen“ in wirklich feinsinniger, dabei leichtfaßlicher Weise, die fast volkstümlich berührt. Natürlich fehlt auch das obligate Fugato nicht. An zweiter Stelle ein „Andante molto“, liedmäßig, seriösen Charakters mit gut gelungenen harmonischen Pikanterien. Der folgende Satz („Scherzo“) ist in seiner witzigen Art mit das Beste der ganzen Suite und entschieden wirkungsvoll. Gleiches gilt vom beschließenden vierten Teil („Maestoso, Allegro molto“), der in seiner gedrängten Form, mit seinen kraftigen Harmonieen und Rhythmen einen befriedigenden Beschluß bildet. — Wolfgang Reimann gab mit Ella Gmeiner einen Bach-Abend in der Jerusalemskirche. Das Programm bot gesanglich Interessantes (u. a. die zwei Solokantaten: „Ach, daß ich Wassers g'nug hätte“ von Joh. Christoph Bach, und: „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ [A. D. B. G. No. 170]). Der Organist hatte Bachs Präludien und Fuge in D, die in g und den Orgelchoral „An Wasserflüssen

Babylon“ gewählt. Die Stimme der Sängerin klang in dem akustisch-günstigen Raum kraftvoll und doch weich. Einzig störte mich ihre zu dunkle Tonfärbung der Vokale. Reimanns organistische Künste sind nicht bedeutend. Er versteht's nicht, im reinen (non) legato zu spielen. (Dabei aber nicht ins staccato zu verfallen!) Es klang (trotz der vorzüglichen Akustik) fast alles verschwommen. Passagen wie Arpeggien waren nur in ihren Akzenten deutlich zu vernehmen. Und dann die Registrierung! So farblos habe ich selten einen bekannteren Organisten spielen hören. „Oktav“ und 4' war eine Seltenheit, es war im ganzen zu dick registriert. Keine Routine, kein Sinn für orchestrale Wirkung. Das war so ungefähr die Signatur dieses Konzertes. Carl Robert Blum

DORTMUND: Die Konzertsaison setzte diesmal, der Kriegszeit entsprechend, erst später und dann mit wohl gelungenen „patriotischen Abenden“ und Männergesangsvereinskonzerten zum Besten des Kriegsliebesdienstes ein. Besonderer Erfolg hatte hierbei die „Singakademie“ (Dirigent: Robert Schirmer) mit einem passend gewählten und tüchtig vorbereiteten Programm. Auch die bewährten Orgelkonzerte von C. Holtschneider setzten wieder, mit etwas bunter Auswahl und in den solistischen Leistungen nicht durchweg glücklich, ein und erzielten gute Erfolge. In einem Kirchenkonzert von O. Heinermann hörte man, von diesem glänzend wiedergegeben, die hiesige Uraufführung eines Werkes von Gerard Bunk-Dortmund: Einleitung, Variationen und Fuge über das bekannte, altniederländische Volkslied „Herr, sieh die Not“, ein Werk, das mit seiner eindringlichen und tüchtigen musikalischen Arbeit zu den wirklichen Bereicherungen der neueren Orgelliteratur gezählt werden darf und gerade jetzt überall gespielt werden sollte. Die verdienstvollen Symphoniekonzerte unseres ausgezeichneten Philharmonischen Orchesters unter Georg Hüttners Leitung brachten in ihren bis jetzt rüstig vorangeschrittenen Abenden eine dankbar zu begrüßende Entwicklungsgeschichte der Symphonie. Bis jetzt hörte man Joh. Sebastian und Philipp Emanuel Bach, Händel, Dittersdorf, Stamitz, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Spohr (No. 3), Mendelssohn, Schumann, Raff („Im Walde“), Wagner (Jugendsymphonie C-dur) und Liszt (zwei symphonische Dichtungen), alles vollgültige Proben zum Hauptthema der Konzerte und zur Güte des Orchesters und seines trefflichen Leiters. Daneben gab es auch Modernes, Neues: Volkmann, Gernsheim, Hugo Wolf, Schillings, Strauß („Tod und Verklärung“, Militärmärsche), Wagner (Vorspiele, Fragmente) und Liszt („Totentanz“, von Otto Neitzel nach einleitendem Vortrag gemeistert), schließlich die anregende Uraufführung von des letzteren glänzend gearbeitetem, aber etwas zu ausgiebig geratenem „Capriccio op. 37“ für Klavier und Orchester. Neben deutlich erkennbaren Einflüssen von Chopin, Saint-Saëns und Strauß zeigt es auch das eigene Temperament und Können des bekannten Pianisten und Schriftstellers. Die Ausführung auch der neueren Sachen war durchweg gelungen. Als Solisten sind ferner die Herren Bunk, Oldörp, Schmidt-Reinecke, Friedl und Werhard mit aller Anerkennung zu nennen. Theo Schäfer

DRESDEN: Im 2. Hoftheaterkonzert der Reihe B erzielten Max Regers „Variationen über ein lustiges Thema von Hiller“ unter Fritz Reiners Leitung bei weitem nicht denselben Erfolg, die ihnen zweimal unter Schuch an derselben Stelle beschieden gewesen war. Reiner vermochte nicht, die einzelnen Teile des Werkes zu einem Ganzen zusammenzufassen, sondern ließ sie auseinanderfallen. Auch mangelt ihm, was besonders zu bedauern ist, der Sinn für Humor und Gemüt fast vollständig — und mit einer Verstandesarbeit sind, bei aller sonstigen Begabung, doch nur Effekte zu erzielen, wie er's mit Liszts „Mazeppa“ fertig brachte; glänzend als Virtuosenstück herausgeholt, aber ohne jede Romantik. Solist war Emil Sauer, der Schumanns Klavierkonzert wunderschön spielte. — Die „Dresdener Singakademie“ unter Edwin Lindner erwarb sich mit der Aufführung von Händels „Judas Makkabäus“ ein Verdienst und bewies ihre steigende Leistungsfähigkeit. Der Bachverein unter Otto Richter brachte H. von Herzogenbergs Kantate „Totenfeier“ und Bachs Kantate „Ein feste Burg“ mit bestem Gelingen zu Gehör. — Im 1. Philharmonischen Konzert waren Lilli Lehmann und Carl Flesch gefeierte Solisten. — Der Tonkünstler-Verein veranstaltete seinen ersten Aufführungsabend im ersten Teile zu einer Gedenkfeier für seinen Ehrenvorsitzenden Ernst v. Schuch, im zweiten Teile ersang sich Elisabeth Ohlhoff mit Liedern von Richard Strauß und Robert Kahn einen sehr starken Erfolg. — Ein Beethoven-Sonatenabend von Wilhelm Backhaus bewies, daß dieser bedeutende Klavierspieler erfreulicherweise immer mehr aus einem Virtuosen zum tiefempfindenden, von innen heraus gestaltenden Künstler wird.

F. A. Geißler

KÖLN: Das 2. Gürzenich-Konzert stand im Zeichen Beethovens. Hermann Abendroth, der Essener städtische Musikdirektor, der bekanntlich beim letzten Tonkünstlerfest und auch sonst in jüngster Zeit als Dirigent besondere Beachtung gefunden hat, brachte die „Egmont“-Ouvertüre, die Dritte (C-dur) zu „Fidelio“ und die Fünfte Symphonie in sehr stimmungreicher und klar anschaulicher Weise zur Wiedergabe. Solistennummer war das Violinkonzert, das Karl Flesch, dessen süßer Ton in der reizvollen Lyrik der zarten Sätze die Hörer bezauberte, in seinem meisterlichen Stil außerordentlich eindrucksvoll spielte. — In der Musikalischen Gesellschaft durfte sich eine junge einheimische Sängerin, Emmy Pott, zumal mit Liedern von Mendelssohn (für Brahms reichte sie geistig noch nicht aus) vermöge der geschickten Verwendung ihrer allerdings nicht bedeutenden Stimme und sympathischen Vortragsart einer sehr freundlichen Aufnahme erfreuen. Gewichtigere Eindrücke erzielte der aus Arnheim kommende Pianist Franz Hillen mit seinem bravourösen Eintreten für Beethovens Konzert Es-dur und mit kleinen Sachen. Liszts „Walde rauschen“ gelang besonders gut. Ein anderer Abend gab einem Kölner Cellisten Philipp Schmitz Gelegenheit, sich mit einem Konzert von Goltermann und weiteren Stücken als ein fleißig vorgebildeter und vorwiegend mit Geschmack zu Werke gehender Vertreter seines Instruments

einzuführen. Mit dem Orchester der Gesellschaft brachte Arnold Krögel Haydns Sechste Symphonie und zwei Sätze von Heubergers „Nachtmusik“, in beifallswürdigster Weise zur Geltung. — Das Gürzenich-Quartett der Herren Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher stand bei seinem zweiten Abend im Dienste Beethovens, indem es an Quartetten die in B-dur und F-dur (aus den Werken 18 und 59) in prächtiger Form und bei bester Disposition der einzelnen Stimmen zu den Hörern sprechen ließ; auch die Kreutzer-Sonate, für deren rechte Auslegung Eldering und Lazzaro Uzielli alle wünschenswerten künstlerischen Qualitäten einzusetzen hatten, bereitete hohen Genuß.

Paul Hiller

LEIPZIG: Unser Gewandhaus ist die letzten Jahre in der Programmauswahl auch vor den tollsten Experimenten nicht zurückgeschreckt. Es gibt sich heuer — bisher mit der einzigen Ausnahme des Mahlerschen Liedes von der Erde — konservativer als jemals, wobei das Wort „konservativ“ im weiteren Sinne im Hinblick auf die Ansetzung von Werken angewandt sein soll, die, ob älterer oder jüngerer Herkunft, ausschließlich zum eisernen Bestand aller unserer großen Konzertorchester gehören. Sollten wir in Leipzig, die wir eins der hervorragendsten Orchester mit seinem Anführer Nikisch, über den überhaupt nur eine Stimme des Lobes herrscht, unser nennen, unsern Konzertbesuchern nicht ab und zu ein Programm zumuten dürfen, worauf man auch unbekannte oder unbekannte Kompositionen alter oder neuer Tondichter berücksichtigt findet? Konservativ in ausgeführter Bedeutung war auch der Zettel des 7. Gewandhaus-Konzertes zu nennen — trotz aller innerlichen Modernität jeder einzelnen Nummer (Dritte Symphonie von Brahms, Tod und Verklärung von Strauß und Parsifalvorspiel, das freilich vor der Übernahme in den Konzertsaal — wenigstens vom ganzen Festspiel losgelöst — gesetzlich geschützt sein mußte). Man erspare hier dem Chronisten die so und so vielte Wiederholung ohne Einschränkung berechtigter superlativischer Beiwörter über die Wiedergabe. — Unter glücklichsten Sternen standen die beiden Bußtagskonzerte, deren jedes ich zur reichlichen Hälfte hören konnte: Der Bachverein (Karl Straube) brachte eine schön verinnerlichte Aufführung des Brahms'schen Requiem zustande, die Singakademie (G. Wohlgemuth) eine sichtlich fleißig vorbereitete, äußerst zeitgemäße Wiedergabe des Mendelssohnschen Elias. Daß beide Chöre in den Männerstimmen unter Kriegenot leiden, ist nun einmal Selbstverständlichkeit. Mithelfer waren im Requiem: die mit leichtbeschwingtem Sopran begabte und fein empfindende Grete Merrem und der stimmlich schön bedachte Baßbariton Reinhold Gerhardt, dem nur in der Höhe noch der letzte Schliff der Schulung fehlt; im Oratorium: Else Siegel, deren reizvoller Sopran jetzt in jeder Beziehung auf künstlerischer Höhe steht, Agnes Leydhecker, deren Alt klassisches Gleichmaß aufweist, und unsere verdienten Kammer- und Meistersänger Emil Pinks (Tenor) und Alfred Kase (Baßbariton). — Aus dem reichhaltigen, unter dem Leitsatze „In memoriam“ stehenden Programm des 1. Kirchenkonzertes des Uni-

versitätskirchenchores zu St. Pauli (Leitung: H. Hofmann) können hier nur die folgenden Hauptstücke herausgegriffen werden: Die mächtig ragende „Toteninsel“ nach Böcklin für Orgel (M. Fest) von Fr. Lubrich d. j., Franz Liszts priesterliche „Seligpreisungen“ für siebenstimmigen Chor und Baritonsolo (Fr. Sammler) und M. Regers wenig erquickliche Choralkantate „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“, die vom gemischten Wechselchor, Einzelsopran (Gertrud Hügel), von dem durch künstlerische Kräfte verstärkten Studentenstreicherorchester und dem genannten Organisten aufs wackerste durchgeführt wurde. Außerdem: eine Anzahl meist wohlbewährter Werke klassischer und romantischer Herkunft, bei deren Vermittlung sich noch die beachtenswerte Altistin Helene Braune, unser trefflicher Gewandhauskonzertmeister Edgar Wollgandt und seine Zunftgenossin Käthe Häbler verdient machten. — Als einziges Streichquartett dieses halben Monats sind die Böhmen zu verzeichnen, die Dvořáks As-dur Quartett op. 105, Beethovens letztes der letzten und Schuberts B-dur Klaviertrio mitbrachten — mit Artur Schnabel als diesmal beinahe zu sachlichem Pianisten — und dazwischen schon zum zweitenmal und, vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, eigentlich überflüssigerweise Haydns Kaiservariationen. — Für die vokale Kammermusik vom 15. Jahrhundert ab bis auf zeitgenössische Madrigalisten (C. Brunck, P. Gerhardt) herunter trat die Leipziger Madrigalvereinigung in einem Kirchenkonzert unter Leitung des Unterzeichneten ein (Einzelsänge von J. S. Bach: Karl Tränkner, Clara Wendt). — Nur wenige waren es, die ihre Sach' auf sich gestellt hatten: Wilhelm Backhaus, dessen fabelhafte technische Selbstverständlichkeit ihm den Zutritt in die letzten Schächte Beethovenscher Tiefe wehrte, der gesunden musikalische Rumäne Theophil Demetriescu und die gleichfalls gut beanlagte Marta Beierlein. Johanna Boehme gab in hausmusikalischen Liedern ein schwächliches hausmusikalisches Talent kund, wogegen Helene Schütz, die von Jos. Pembaur fast unirdisch begleitet wurde, sich auf dem halben Wege nach dem Götterhügel befindet. Dr. Max Unger

MÜNCHEN: Generalmusikdirektor Bruno Walter hat in den bisherigen Konzerten gezeigt, daß er jetzt Orchester wie Chöre zu jenem restlosen Eingehen auf seine Absichten erzogen hat, das sich in absoluter Sicherheit erst nach längerer gemeinsamer Arbeit erreichen läßt. So wurde uns gerade in diesem Winter mehr wie je die überragende Bedeutung dieses Mannes klar, und manches, was wir früher als Gefühlskühle Walters empfunden haben, zeigt sich uns jetzt als das Streben nach unerhörtesten Feinheiten des Ausdrucks und Klangs, zu deren restloser Wiedergabe das Ensemble eben Zeit gebraucht hatte. Was uns Walter als Interpret des Mozartschen Requiems, der „Eroica“, der Zweiten und Fünften Symphonie Beethovens geboten hat, war eine Vereinigung von Plastik und Energie im großen mit höchster Subtilität im kleinen, deren größtes Wunder darin bestand, daß keiner dieser Vorzüge sich auf Kosten des anderen zu verbreiten suchte. — Ein besonderer Glücksfall hat Fritz Steinbach nach München

geführt, wo wir schon zweimal die Freude hatten, ihn mit dem Konzertvereinsorchester zu hören. Über diesen klassischen Dirigenten und einzigen Brahms-Interpreten bedarf es vor den Lesern der „Musik“ keines weiteren Wortes. — Schwickerath hat mit schönstem Gelingen begonnen, sich nun auch in München der Pflege des alten a cappella-Gesanges zu widmen. Der Chor der Konzertgesellschaft für Chorgesang hat unter seiner Führung Palestrina, Ingegneri und Arkadelt technisch wie musikalisch ausgezeichnet vorgetragen. — Unter den Solistenkonzerten überwogen bis jetzt die der Pianisten. Josef Pembaur, der Romantiker des Klavierspiels, trug uns Lisztsche Kompositionen mit der Glut seiner Ausdrucksgewalt und Klangphantasie vor, und Max Pauer spielt an einer Reihe von Abenden Beethovens sämtliche Sonaten mit der gewissenhaften redlichen Klarheit seiner künstlerischen Art. Walter Lampe teilt mit ihm die Gewissenhaftigkeit der Arbeit, übertrifft ihn aber an Feinheit des musikalischen und klanglichen Empfindens und an Impulsivität der Vortragsweise. Er ist darin Walter Braunfels ähnlich, der in der Tonhalle das Beethovensche Es-dur Konzert gespielt hat. Bernhard Stavenhagen, der seit Jahren wieder zum erstenmal in München aufgetreten ist, hat vor den meisten die absolute Mühelosigkeit im Technischen voraus. Das gibt seinem Spiel eine letzte Freiheit und Grazie, der man nur bei den ganz großen Pianisten der Liszt-Schule wie etwa Eugen d'Albert begegnet. Seine Leistungen als Dirigent und Komponist — sein zweites Klavierkonzert spielte der tüchtige Pianist Rehbold — reichen nicht über das Mittelmaß hinaus und verschwinden vollends vor der Überlegenheit seines wahrhaft klassischen Chopin- und Liszt-Spiels. — Von bedeutenden Liedersängern haben wir bis jetzt Frau Cahier, Frau von Kraus-Osborn und Frau Erler-Schnaudt gehört, drei Künstlerinnen, deren Individuelles kaum noch einer Beschreibung bedarf. Ein sehr vielversprechender, stimmlich ausgezeichnet begabter Künstler ist der junge Bariton Max Krauß, der lyrisches und dramatisches Talent in seltener Vereinigung besitzt. Josefa Kruis hat sich als begabte Sopranistin mit sehr schönen Stimmitteln vor-

gestellt (von Schmid-Lindner trefflich begleitet). — Am seltensten spielt man hier gegenwärtig Kammermusik. Mit dem Schubertschen B-dur Trio (ausgezeichnet gespielt von Bruno Walter, Hegar und Sieben) und drei Beethovenschen Cellosonaten (Hegar und Zilcher) ist alles aufgezählt, was ich in dieser Saison gehört habe.

Alexander Berrschke

ZÜRICH: Mit Rücksicht auf die Zeitlage gab die Tonhalle-Gesellschaft dieses Jahr kein Gesamtprogramm für die Saison heraus. Vorläufig wurden, für die Monate bis Neujahr, sechs Abonnementskonzerte, sechs populäre Symphoniekonzerte und vier Kammermusik-Abende angesetzt. Die Eintrittspreise für die Konzerte mußten, wollte man einigermaßen auf Besuch rechnen können, bedeutend ermäßigt werden. Da der oberste Leiter des Tonhalle-Instituts, Volkmar Andreae, sich als Offizier an der Grenze befindet, mußte für Ersatz gesorgt werden. Die Abonnementsabende leitet nunmehr der Dirigent der Konzerte von Basel, Hermann Suter; die Leitung der populären Symphoniekonzerte wird abwechselungsweise übernommen von: Schöck, Faßbänder, Robert Denzler, Darmstädter (aus Kiel), Radecke; der 6. ist noch unbestimmt. In den bisherigen Abonnementskonzerten wirkten als Solisten die bekannten Künstler P. O. Möckel (Klavier) und Louise Debogis (Sopran) mit; eine Neuerscheinung für Zürich bildete der Wiener Geiger Adolf Busch, der sich mit dem Mozart-Konzert in A-dur durch seine überaus solide Technik und den glanzvollen Vortrag vortrefflich einführte. In den Kammerabenden ist als definitiver Ersatz für Engelbert Röntgen der Cellist Fritz Reitz von den Berliner Philharmonikern gewonnen worden; mit der Solosuite in C-dur von Bach u. a. bot er eine Leistung, die die großen Erwartungen, die auf ihn gestellt wurden, vollständig befriedigte. Die bisherigen Programme hielten sich im gewohnten Rahmen der Klassiker und Romantiker. Von den modernen Komponisten hörten wir zum ersten Male „Le Printemps“ von Debussy, eine Orchestersuite mit obligatem Klavier, die weniger durch die Tiefe des Gehaltes, als durch die reiche Klangmalerei und die geschickte kontrapunktische Verarbeitung des Themas ansprach.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir beginnen mit dem Porträt des am 15. November in München verstorbenen Musikschriftstellers Dr. Rudolf Louis, das wir aus technischen Gründen dem Nachruf Edgar Istels im vorigen Heft, auf den bei dieser Gelegenheit nochmals verwiesen sei, nicht mehr begeben konnten.

Am 27. November schied in Wien, 76 Jahre alt, Eduard Kremser aus dem Leben. Der Künstler hat seine musikalische Tätigkeit fast ausschließlich in der Donaustadt ausgeübt, und zwar ist sein Name mit dem Wiener Männergesangsverein, dessen Chorleiter er seit dem Jahre 1869 war, und der ihn nach seinem Rücktritt von diesem Amte in Anerkennung seiner Verdienste zum Ehrenchorleiter ernannte, aufs engste verknüpft. Die Gastkonzerte seines Chores im In- und Ausland brachten seinem Dirigententalent ehrenvollste Anerkennung. Der großen Allgemeinheit ist Kremser außer durch eigene Chorkompositionen vor allem durch seine Bearbeitung der „Sechs altniederländischen Volkslieder“ bekannt geworden. Kremser wurde seinerzeit auch mit einem Teil der Bearbeitung der Volkslieder für das „Kaiserliederbuch“ betraut.

Am 19. Dezember begeht Dr. Adolf Sandberger, Professor der Musikwissenschaft an der Münchener Universität, seinen fünfzigsten Geburtstag. Der verdienstvolle Gelehrte — er leitet die Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, redigiert die Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso und hat eine Reihe wertvoller musikwissenschaftlicher Arbeiten veröffentlicht — hat sich auch als schaffender Künstler einen geachteten Namen erworben (Lieder, Klavierstücke, Chöre, Kammermusikwerke, symphonischer Prolog „Riepen“, die Oper „Ludwig der Springer“).

Das zum Schluß beiliegende mit unseren Lesern das Exlibris zum neuen Jahrgang, das von Carl Zander herrührt.



H. Traut, München, phot.

RUDOLF LOUIS
† 15. November 1914



XIV

6



EDUARD KREMSER
† 27. November 1914
Stich von A. Weger





Friedrich Müller, München, phot.

ADOLF SANDBERGER

✱ 19. Dezember 1864





Exlibris zum 53. Band der MUSIK



NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIV/1

NEUE OPERN

Otto Neitzel: „Der Richter von Kaschau“ soll in dieser Spielzeit seine Uraufführung am Krefelder Stadttheater erleben.

OPERNREPERTOIRE

Halle a. S.: Das Stadttheater stellt an Neuheiten in Aussicht: Humperdinck („Die Marketenderin“), Zöllner („Der Überfall“), Nedbal („Polenblut“).

KONZERTE

Berlin: Die Eröffnung der Philharmonie. Am 12. September fand in der neu hergerichteten Philharmonie ein Konzert unter dem Protektorat des Berliner Magistrats statt, dessen Reinertrag der Kriegsfürsorge gewidmet ist. Mitwirkende waren die Berliner Liedertafel (Dirigent: Max Wiedemann; altniederländische Volkslieder von Kremser), die Philharmoniker („Coriolan“-Ouvertüre, „Eroica“) und Artur Schnabel (Es-dur-Konzert von Beethoven).

Die Singakademie wird ihre Konzerte auch in diesem Winter fortführen. Sie geht dabei von der Voraussetzung aus, daß im Interesse der in dieser Zeit schwer geschädigten Künstler und Orchester nicht alle künstlerischen Unternehmungen ruhen dürfen, daß vielmehr die führenden musikalischen Gesellschaften gerade in trüber Zeit die Pflicht haben, ihre Kunst zu stützen. Gerade die Musik ist aber auch besonders geeignet, Gemüt und Geist zu stärken und zu erheben. Es sollen folgende Konzerte gegeben werden: 23. Oktober: Beethoven: Missa solennis, 1. Abonnementskonzert. 22. November: Bach: Kantate. Brahms: Ein deutsches Requiem. 22. Dezember: Bach: Weihnachtsoratorium. 19. Februar: Entweder Georg Schumann: „Ruth“ oder „Prohaska“: Frühlingsfeier, 2. Abonnementskonzert. 28. März: Bach: Matthäus-Passion (in der Garnisonkirche). 1. April: Bach: Johannes-Passion. 2. April: Bach: Matthäus-Passion. 26. April: Mendelssohn: „Paulus“, 3. Abonnementskonzert. Wenn die Zeitverhältnisse es erfordern, wird das Programm geändert und hiervon Kenntnis gegeben werden.

Der Philharmonische Chor wird in diesem Winter die Einnahmen seiner sämtlichen Konzerte wohltätigen Einrichtungen im Dienste der Kriegstätigkeit zur Verfügung stellen. Die erste Aufführung findet am 5. Oktober mit einem Programm statt, das u. a. eine Reihe ernster und heiterer deutscher Volkslieder bringt. Im 2. Konzert gelangt eine auf Kriegzeiten geschriebene Bachsche Kantate und das Deutsche Requiem von Brahms zur Wiedergabe. Das 3. Konzert bringt ausschließlich österreichische Tonsetzer, nämlich Mozart, Bruckner und Reznicek. Von diesem in Berlin lebenden Komponisten kommt ein neues Chorwerk „Frieden“ zur Aufführung, während Bruckner durch die in Berlin noch nicht gehörte f-moll Messe vertreten sein wird. Für ein am 17. Februar in

Wilhelm Hansen Edition, Leipzig

Neuigkeiten 1914–1915

Klavier zu zwei Händen. M.

- 1820 Halvorsen. Chant de la „Veslemöy“ . . . 1.—
- 1855 Händel-Halvorsen. Op. 20. Passacaglia. Für das Klavier zum Konzertvortrag bearbeitet von Paul Schramm . . . 2.50
- 1850 Neupert. Etüde, A-moll. Revidiert von Ignaz Friedman . . . 1.—
- 1853 Ornstein, Leo. Op. 12. Suite russe . . . 2.50
- 1824—1839 Parlow's Unterrichtsausgabe von Richard Wagner. Opernwerke für Klavier leicht bearbeitet von Edmund Parlow. Nr. 1—18 . . . je 0.50
- Rienzi: Chor der Friedensboten. — Der fliegende Holländer: Matrosenchor. Spinnerlied. Steuermannslied. — Tannhäuser: Einzug der Gäste, Marsch. O, du mein holder Abendstern, Lied. Pilgerchor. — Lohengrin: Brautchor. Elias Gang nach dem Münster. — Meistersinger: Am stillen Herd in Winterzeit. Preislied. Tanz der Lehrbuben. — Götterdämmerung: Trauermarsch auf den Tod Siegfrieds. — Walküre: Winterstürme weichen dem Wonnemond. — Parsifal: Karfreitagszauber und Schluß. Vorspiel.

Violine und Klavier.

- 1483 Bull. La mélancolie (Solo Hurstums) . . 1.25
- 1578 Nowowiejski. Op. 32. Legende . . . 2.25
- 1441 Svendsen. Op. 28. Romance (Kreisler) 2.—
- 1442 — Erleichterte Ausgabe (Holländer) . . 2.—

Flöte und Klavier.

- 1613 Scott, Cyril. Scotch pastoral . . . 3.50

Flöte mit Streichorchester oder Klavier.

- 1617 Amberg. Op. 13. Three sketches . . . 5.—

Orchester.

- 1616 Bull. La mélancolie. Partitur und Stimmen 2.—
- 1642 Nielsen, Carl. Hahnentanz aus der Oper „Maskerade“. Partitur . . . 3.50
- 1642a — Stimmen . . . 6.—
- 1612 Nowowiejski. Op. 32. Legende. Partitur 3.50
- 1612a — Stimmen . . . 6.50

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner - Saal

Blindworth - Scharwenka - Saal

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Planos“ Lützowstraße 76.

EVA KATHARINA LISSMANN

Lieder- und Oratorien-
Sängerin (Mezzo - Alt)

Konzertdirektion: **Hermann Wolff.**

Die Musik: Eine echte, feine, lebenswürdige Kunst bot Eva Katharina Lißmann. So vornehm, innerlich und fern von jeder Ziererei habe ich ganz selten singen gehört. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Sängerin an künstlerischer Vornehmheit wohl allen unseren Konzertdivas überlegen ist. Diese tiefen seelischen Werte ihrer Leistungen lassen auch vergessen, daß es blühendere und kehlfertigere Stimmen gibt.

Berlin W, Colmbacherstr. 9.

der königlichen Hochschule stattfindendes Konzert bleiben die Bestimmungen für das Programm zunächst offen, während das 4. Vereinskonzert Mitte März Bachs h-moll Messe bringen soll.

Nikisch-Konzerte. In diesem Winter finden, den Verhältnissen der Zeit entsprechend, statt zehn nur sechs Philharmonische Konzerte unter Arthur Nikisch statt. Die Daten sind: 12. Oktober, 9. und 30. November, 11. Januar, 8. und 22. Februar. **München: Volks-Symphoniekonzerte** zugunsten notleidender Orchestermusiker. Durch die Kriegslage sind Tausende von deutschen Orchestermusikern mit ihren Familien teils in ihren Erwerbsmöglichkeiten aufs äußerste beschränkt, teils der bittersten Not preisgegeben. Da wollen nun die Musiker sich selbst helfen. Dies wird geschehen durch Veranstaltung von Volks-Symphoniekonzerten, die von hervorragenden deutschen Dirigenten, Trägern berühmter Namen, geleitet werden. Niedrige Eintrittspreise sind angesetzt, so daß die Aufführungen in diesen ersten Tagen von jedermann, der im Aufnehmen edler, gehaltvoller Musik Erhebung und seelische Befreiung finden will, besucht werden können. (Während reichlich zu bemessender Zwischenpausen ist Restaurationsbetrieb gestattet.) Wirklich wird der Gedanke zuerst in München. Richard Strauß hat sich bereit erklärt, sich dem Unternehmen zur Verfügung zu stellen: er wird mit der Leitung dieser Konzerte den Anfang machen. Ihm folgen dann Bruno Walter, Siegmund v. Hausegger, Ferdinand Löwe, Ernst Boehe, Paul Prill. Die Leitung des „Konzertvereins“ hat den großen Saal der „Tonhalle“ mietfrei und ohne Aufrechnung von Nebenspesen zur Verfügung gestellt. Mit Sicherheit darf man erwarten, daß eine beträchtliche Zahl deutscher und österreichischer Städte das von München gegebene Beispiel befolgen wird, und daß auch andernorts die führenden Meister des Taktstocks sich selbstlos in den Dienst der guten Sache stellen werden.

TAGESCHRONIK

Mozart-Anekdoten. Wohl selten spiegelt sich die Persönlichkeit eines Genies so rein in der Anekdote wie die Mozarts, denn das Wesen dieses Meisters, so naiv und impulsiv wie die Natur selbst, bietet sich in diesen kleinen Zügen und Geschichten ganz ungezwungen und mit völliger Unmittelbarkeit dar. So fügt sich uns denn das lebendigste Bild dieses Musenliebings aus den schlichten Erzählungen seiner Zeitgenossen zusammen, und die beste Biographie, die uns von seinem Erdenwandel berichtet, ist die Zusammenstellung der Urteile von Mitlebenden, wie sie Professor Albert Litzmann in einem im Insel-Verlag erscheinenden Werk „Mozarts Persönlichkeit“ in sorgfältiger Textgestaltung und mit ausführlichen Erläuterungen veröffentlicht. Aus dem reichen Schatz geben wir hier einige weniger bekannte Anekdoten wieder. Schon der Knabe zeigte jene schlichte Sicherheit des Auftretens, wie sie nur das Be-

Georg Müller Verlag, München

In meinem Verlage sind erschienen:

Die Briefe Mozarts und seiner Familie

Vier Bände und ein Bildersupplement

Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair

Bd. I/II. Die Briefe Wolfgang Amadeus Mozarts

Bd. III/IV. Die Briefe Leopold Mozarts und der übrigen Familie

Der Preis jedes Bandes beträgt geh. 5 Mk., geb. 8 Mk. Luxusausgabe in 100 numerierten Exemplaren. In Ganzleder jeder Band 20 Mk.

Bd. V. Mozart-Iconographie

Herausgegeben und erläutert von Ludwig Schiedermair. Mit 157 Porträts der Familie Mozart.

Preis kart. 12 M., in Halblbr. 16 M., Luxusausgabe in Ganzldr. 30 M.

In dieser Gesamtausgabe werden zum ersten Male sämtliche Briefe Mozarts und seiner Familie, soweit diese sich auf den großen Meister beziehen, vollständig und genau nach den Originalen publiziert. Eine große Reihe derselben waren noch nicht einmal stellenweise bisher bekannt. Ludwig Schiedermair, der bekannte Musikhistoriker der Universität Bonn, konnte mit einer besonderen Erlaubnis zum ersten Male seit fünfzig Jahren die Salzburger Sammlungen mit ihren wundervollen Schätzen voll und ganz ausnützen. Aber es öffneten sich ihm auch die sonstigen Archive, Bibliotheken und Privatsammlungen des In- und Auslandes.

Die Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin urteilen wie folgt:

„So bietet das vorliegende große Briefwerk eine unerschöpfliche Fundgrube für jeden, der sich eingehender und objektiv mit Mozart und den Seinen beschäftigen und die Charaktere der Brieffreiber aus diesen ihren Selbstbekenntnissen erkennen will. Allen wahren Mozartfreunden sei das hochbedeutende Sammelwerk Schiedermairs aufs wärmste zur Anschaffung empfohlen.“

Richard Strauß

Biographie

von

Max Steinitzer

geheftet 4.— Mark

gebunden 5.— Mark

Kürzlich erschien
die 6. Auflage

Schuster & Loeffler, Berlin

PAGANINI

Biographie von JULIUS KAPP

Mit 60 Bildern -:- Zweite Auflage
Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Mark

Eines jener faszinierenden Bücher, das seine Leser ebenso behext wie Paganini seine Zeitgenossen, ein Buch, von dem man sich nicht trennen kann, weil es uns bei jedem Lesen Neues zu erzählen weiß. Ausgezeichnete Bilder machen den Wert des geradezu klassischen Werkes unübertrefflich.

Breslauer Zeitung.

So haben wir in Kapps Werk das erste vollständige, das klassische Paganiniwerk. Kein Musiker wird an dieser Biographie vorbeigehen können, die, um ein oft mißbrauchtes Wort einmal an der richtigen Stelle zu sagen, wirklich eine geschichtliche Lücke schließt.

Grazer Tagespost.

Ein Buch, das nicht nur jeden Musiker und Geiger, sondern überhaupt jeden gebildeten Leser magnetisch anziehen muß. Kapps lebendig anregende und zugleich wissenschaftlich authentische Darstellung liest sich wie ein Roman.

Wiesbadener Tagblatt.

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W

wußte des Genies verleibt. Als der kindliche Virtuose vor Kaiser Franz I. spielte, da scherzte der Kaiser mit dem „kleinen Hexenmeister“, es sei wohl keine so große Kunst zu spielen, wenn man auf die Klaviatur schaue, aber bei verdeckter Klaviatur, das wäre etwas. Mozart war damit nicht in Verlegenheit gesetzt: er läßt sich die Klaviatur bedecken und spielt ebenso gut wie vorher. Auch dies sei noch nichts Besonderes, versetzte der Kaiser, wenn man mit allen Fingern spiele; aber mit einem einzigen zu spielen, das wäre erst Kunst! Auch diese Zumutung machten den Knaben nichts weniger als verlegen — er versuchte es mit Entschlossenheit auf der Stelle und spielte zur Verwunderung mehrere Stücke auf diese Art mit Nettigkeit... Als er sich zum Klavier setzte, um ein Konzert zu spielen, und der Kaiser bei ihm stand, sagte Mozart: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? Der versteht es.“ Wagenseil kam, und der kleine Virtuose sagte: „Ich spiele ein Konzert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden.“ An diese Szenen am Kaiserhof erinnerte später den jungverheirateten Meister Kaiser Josef. „Mozarts Gattin hatte einen Hund, der ihr sehr zugetan war,“ so berichtete 1799 die Allgemeine Musikalische Zeitung über dies kuriose Zusammentreffen des Komponisten mit dem Kaiser. „Auf einem Spaziergange im Augarten schwatzten die beiden Gatten über das treue Tier, und sie sagte: ‚Tue einmal, als wenn Du mich schlägest; er wird garstig auf Dich zufahren!‘ Indem Mozart den guten Rat befolgte, trat der menschenfreundliche Kaiser Josef aus seinem Sommerhause: ‚Ei, ei! Drei Wochen erst verheiratet, und schon Schläge?‘ Mozart erzählte ihm den Zusammenhang, und der Kaiser lachte. In der Unterredung, die Josef nun fortführte, fragte er Mozart: ‚Erinnern Sie sich noch der Anekdote mit Wagenseil? und wie ich Violine spielte und Sie unter den Zuhörern im Vorzimmer bald ‚Pfui, das war falsch‘, bald ‚Bravo!‘ riefen?‘ — Mozart, dem man so oft Untätigkeit vorgeworfen hat, war eigentlich immer mit seinen Kompositionen beschäftigt. Das kam in einer merkwürdigen Unruhe zum Ausdruck. „Selbst wenn er sich in der Frühe die Hände wusch, ging er dabei im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig stehen, schlug dabei eine Ferse an die andere und war immer nachdenkend. Bei Tische nahm er oft eine Ecke seiner Serviette, drehte sie fest zusammen, fuhr sich damit unter der Nase herum und schien in seinen Nachdenken nichts davon zu wissen, und öfter machte er dabei noch eine Grimasse mit dem Munde. Auch sonst war er immer in Bewegung mit Händen und Füßen, spielte immer mit etwas, z. B. mit seinem Chapeau, Taschen, Uhrband, Tischen, Stühlen gleichsam Klavier.“ Während er als passionierter Spieler sich dem Kegeln oder dem Billard hingab, komponierte er. So schuf er beim Kegelspiel in dem vor der Stadt gelegenen Garten seines Freundes Duschek mehrere Stücke des „Don Juan“. „Wenn die Reihe des Spiels ihn traf, stand er auf; allein kaum war dies vorüber, so arbeitete er sogleich wieder fort, ohne durch Sprechen und Lachen derer, die ihn umgaben, gestört zu werden.“ Ebenso beim Billard Teile aus der „Zauberflöte“. „Man bemerkte einige Tage lang, daß er während dem Spielen ein Motiv ganz leise für sich mit

hm hm hm sang, mehrmals, während der andere spielte, ein Buch aus der Tasche zog, flüchtige Blicke hineinwarf und dann wieder fortspielte. Wie erstaunt war man, als Mozart auf einmal seinen Freunden in Duscheks Hause das schöne Quintett aus der „Zauberflöte“ zwischen Tamino, Papageno und den drei Damen, das gerade mit demselben Motiv beginnt, das Mozart während des Billardspiels so beschäftigt hatte, auf dem Klavier vorspielte.“ Zum Ausführen von Bestellungen war freilich der Meister, der nur dem Gebot seines Genies folgte, schwer zu bringen, und so mußte denn mancher, der etwas von ihm haben wollte, zur List greifen. Der Graf Pacht, der für seine Gesellschaftsbälle von Mozart einige Kontertänze erbat, lud deshalb den Komponisten eine Stunde zu früh zur Mittagstafel ein. „Sowie Mozart zur bestimmten Zeit erschienen war, ließ der Herr vom Hause sofort die erforderlichen Schreibmaterialien bringen und drang aufs neue in ihn, seine Bitte für den Ball, der den folgenden Tag stattfinden sollte, zu erfüllen. Mozart, auf diese Weise in Anspruch genommen, setzte sich ohne weiteres zum Schreibpult und war in weniger als einer halben Stunde mit vier Kontertänzen für das große Orchester fertig.“ Ebenso machte es die Sängerin Duschek, die ihn in einem Pavillon ihrer Villa einsperrte und ihm erklärte, „daß er seine Freiheit nicht eher erhalten sollte, als bis er die ihr versprochene Arie auf die Worte: „Bella mia flamma, addio!“ geliefert haben würde. Mozart fügte sich, um sich aber zu rächen, brachte er in der Arie verschiedene schwierig zu intonierende Übergänge an und drohte der despotischen Freundin, daß er die Arie sogleich vernichten werde, wofern es ihr nicht gelingen sollte, sie prima vista fehlerfrei vorzutragen.“

Was er sich aus Frankreich wünscht. Der bekannte Reitergeneral de Gallifet, der in seinen Memoiren über den Krieg 1870/71 vielerlei über seinen Aufenthalt in Koblenz als Kriegsgefangener berichtet, hatte seine eigene Ansicht über die Art, wie das französische Heer, um zu siegen, zusammengesetzt sein mußte. Der Marquis meinte, wenn er ein Heer formieren sollte, so wünschte er sich Türken als gemeine Soldaten, Engländer als Intendantur- und Verpflegungsbeamte (Train), Amerikaner als Strategen und als Offiziere Preußen. „Und was würden Sie aus Frankreich nehmen?“ fragte man ihn. „Aus Frankreich? Die Musiker“ war die verblüffende Antwort.

Prof. Max Bruch in Berlin hat, dem Beispiel anderer Professoren folgend, den Titel eines Ehrendoktors der Universität Cambridge niedergelegt.

Die Pianisten Prof. Carl Friedberg und Prof. Leopold Godowsky werden als Kriegsgefangene in England festgehalten.

Fritz Kreisler, der ausgezeichnete Geiger, ist, wie aus Wien gemeldet wird, als Landsturmlieutenant von Kosaken überritten und durch einen Hufschlag an der rechten Schulter verwundet worden.

Wie der Zeitung „Politiken“ aus Christiania gemeldet wird, hat die norwegische Regierung dem Komponisten Christian Sinding eine „Kriegszulage“ von 1400 Kronen gewährt, da

er in diesem Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach auf seine Haupteinnahmen, die Tantiemen aus Deutschland, verzichten müsse.

Einheitliche Berufsorganisation der konzertierenden Künstler. Eine Verschmelzung zwischen dem Verband konzertierender Künstler Deutschlands und dem jüngeren Berufsverein ausübender Künstler ist kürzlich zustande gekommen. Zum Vorsitzenden dieser begrüßenswerten Vereinigung zweier bisher feindlichen Verbände wurde Prof. Xaver Scharwenka gewählt, zum stellvertretenden Vorsitzenden Kapellmeister Eduard Mörike.

Die „Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler Berlins“, hat bereits mehrere Künstler-Mittagstische eingerichtet und eine Anzahl Unterstützungen gewährt. Die Not ist groß und weitere Spenden nehmen entgegen: Dr. jur. Osterrieth, Salzburger Straße 4 (Schöneberg), Bote & Bock, Leipziger Straße 37, Albert Stahl, Potsdamer Straße 39, N. Simrock, Tauentzienstraße 7b, Schlesinger'sche Musikhandlung, Französische Straße 22/23.

Allgemeiner Deutscher Musikerkalender für 1915 (Verlag: Raabe & Plothow, Berlin). Der bereits im 37. Jahrgang erscheinende Kalender, ein unentbehrliches Nachschlagebuch, auf dessen Wert wir jedes Jahr hinweisen, enthält wieder die sorgsam nachgeprüften Musikeradressen, eine Liste der konzertierenden Künstler, die Namen der Vorstände von Konzertvereinen, ein Verzeichnis der Konservatorien sowie aller Vereinigungen und Stiftungen u. a. m. Jedem Musiker kann die Anschaffung des abermals erweiterten und verbesserten Raabe & Plothow'schen Kalenders wärmstens empfohlen werden.

TOTENSCHAU

Mitte September † in London der Komponist und Dirigent Wilhelm Ganz, eine in der ganzen Musikwelt Englands weitbekannte und verehrte Persönlichkeit. Dieser Musiker, der mehr als 60 Jahre den tätigsten Anteil an dem Musikleben Londons genommen hat, ist so recht ein Beweis für den großen Einfluß, den die deutsche Tonkunst in England besitzt. Am 6. November 1833 in Mainz geboren, kam Ganz schon als 15jähriger Knabe nach London und fand als Violinspieler Beifall. 1850 ließ er sich dann ständig in der englischen Hauptstadt nieder, ward zunächst Organist an der deutsch-lutherischen Kirche und wirkte dann als Violinist an dem Neuen Philharmonischen Orchester. Seitdem ist Ganz mit einer Menge der ersten Berühmtheiten im Reiche der Töne bekannt geworden. Seine Erlebnisse mit ihnen hat er in seinen an lustigen Zügen und ernsten Betrachtungen reichen „Erinnerungen eines Musikers“ geschildert, die 1913 erschienen. Er begründete die „Ganzschen Orchesterkonzerte“, die durch mehr als ein halbes Jahrhundert eine der wertvollsten musikalischen Veranstaltungen der Londoner Saison waren.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Die unter dem Protektorat des Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe stehende Orchesterhochschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter in Bückeburg wird erst nach den Kriegswirren eröffnet werden, da die Lehrer und drei Viertel der angemeldeten Schüler zur Fahne einberufen sind.

Ein Aufruf der „Neuen Freien Volksbühne“. Die „Neue Freie Volksbühne“ richtet an die Einwohner Berlins einen Aufruf, in dem es u. a. heißt: In dieser Stunde rufen wir alle auf, die um der Kunst und um des Volkes willen dem Volk zur Kunst, der Kunst zum Volk verhelfen wollen. In dieser Stunde? Jawohl, gerade jetzt! Mit all dem Ernst und der unnachgiebigen Zähigkeit, die diese Stunde auszeichnet, wollen auch wir dafür sorgen, daß nichts zugrunde geht, was an Kulturgütern aufgebaut ist. Das geistige Leben unseres Volkes muß weitergehen! Als der Krieg ausbrach, ging die Zahl unserer Mitglieder in das 60. Tausend; ein Haus, das größte Schauspielhaus Berlins, ist aus eigener Kraft im Herzen Berlins erbaut worden und stand dicht vor der Eröffnung, um mit eigener Künstlerschar unter einem bedeutenden Leiter Abend für Abend zu spielen. Die Volksbühne, in deren Namen das Wort „Volk“ nicht die leiseste Beimischung von Minderwertigkeit oder Genügsamkeit hat, das erste wahrhafte Volkstheater im Bereich der europäischen Kultur, war sicher gegründet. Da kam der Krieg. Ein großer Teil unserer Mitglieder ist ins Feld gezogen; ein anderer kämpft gegen wirtschaftliche Not. Deshalb muß auf doppelte Teilnahme und tätige Freundschaft bei den noch Draußenstehenden gerechnet werden. Unser Haus wird fertiggebaut. Auch in anderen Theatern wollen wir spielen. Wer jetzt und später der Vereinsamung entinnen und in geschlossener Schar erhebende und befreiende Kunst für sehr billiges Geld genießen will, der komme jetzt zu uns und melde seine Mitgliedschaft an. Tretet der „Neuen Freien Volksbühne“ bei! Werbet neue Mitglieder! Aber nicht zögern! Wer diesem Aufruf zustimmt, gehe zur nächsten Zahlstelle und melde seine Mitgliedschaft an!

Das Fürstliche Konservatorium der Musik in Sondershausen beginnt am 1. Oktober sein Wintersemester.

Die beiden ersten

MOZART-

Hefte der

MUSIK

sind noch vorhanden!

Preis je 1 Mark

Auch zur Ansicht durch jede Buch- und Musikalienhandlung

Leo Liepmannsohn, Antiquariat,
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.

Soeben erschienen:

Katalog 185

Opern, Oratorien und größere Gesängswerke
in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und
Vokalwerken (1352 Nummern)

Katalog 186

I. Musik-Kataloge (Kataloge öffentlicher Bibliotheken,
Kataloge privater Bibliotheken). II. Musikbiblio-
graphie. III. Allgemeine Musik- und Opern-
geschichte. IV. Musik- und Operngeschichte
einzelner Städte und Provinzen (19:4 Nummern).

☛ Ankauf von Musikliteratur
und Autographen jeglicher Art.

Soeben erschien:

Allgemeiner
Deutscher

Musiker-Kalender 1915

37. Jahrgang.
2 Bände. Bd. I geb.
Bd. II brosch. M. 2.50 no.

Raabe & Plothow, Musikverlag
BERLIN W 62, Courbièrestraße 5.

Beim Ausbleiben oder bei verspäteter Lieferung einer Nummer wollen sich die **Postbezieher der „MUSIK“ stets nur an den Briefträger oder die zuständige Bestell-Postanstalt** wenden. Erst wenn Nachlieferung und Aufklärung nicht in angemessener Frist erfolgen, wende man sich unter Angabe der bereits unternommenen Schritte an uns.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIV/2

NEUE OPERN

Leo Fall: „Heimkehr“, eine vaterländische Volksoper. Die Handlung spielt in der Zeit nach dem Zweiten Pariser Frieden (1815).

OPERNSPIELPLAN

Braunschweig: Das Hoftheater hat seine Vorstellungen zu dem von vornherein festgesetzten Zeitpunkt begonnen.

Dresden: Die Hofoper dürfte bei der Aufrechterhaltung des Spielplans auf nicht geringe Schwierigkeiten stoßen, da folgende Mitglieder im Felde stehen: die Kammersänger Löltgen, Soomer, Soot, Vogelstrom, Zador; die Hofopernsänger Ermold, Staegemann, Tauber.

Wiesbaden: Die Hofoper hat am 1. September ihre Pforten geöffnet.

KONZERTE

Berlin: Das Heß-Quartett wird seine Kammermusik-Abende auch in diesem Winter veranstalten. Gerade in diesen Zeiten der inneren Sammlung wird für edle klassische Kammermusik im Publikum das Interesse und die Anteilnahme rege sein. Das Heß-Quartett in seiner bisherigen Zusammensetzung (Prof. Willy Heß, Albert Stoessel, Richard Heber und Max Baldner) wird ausschließlich die bedeutendsten Werke unserer deutschen klassischen Meister zum Vortrag bringen. Die Abende finden im Saal der Singakademie am 22. Oktober und 10. Dezember 1914, am 21. Januar und 18. März 1915 statt.

TAGESCHRONIK

Mozart in neuen Briefen seiner Mutter. Immer klarer läßt die Mozart-Forschung die fesselnden künstlerischen und menschlichen Wechselbeziehungen zutage treten, die das Verhältnis des jungen Mozart zu seinem Vater erfüllen: Mutter Marianna, die eifern und liebevoll für das Wohl ihres Gatten und ihres berühmten Sohnes besorgte Mozartin, ist daneben vielfach zurückgetreten, und nur wenig bestimmt hob sich bisher im Schatten eines dürftigen Materials die Gestalt dieser Frau und Mutter ab, die dem deutschen Volke den unsterblichen Wolfgang Amadeus schenkte. Da sind die kostbaren bisher unveröffentlichten Dokumente und Briefe besonders zu begrüßen, die der bekannte Bonner Musikhistoriker Ludwig Schiedermair der Allgemeinheit in dem dritten und vierten Bande der großen Mozart-Publikation „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie“ des Verlages Georg Müller zugänglich gemacht hat. Die Bände bringen eine stattliche Anzahl bisher unveröffentlichter Briefe des Vaters Mozarts, noch wertvoller aber werden vielen die unbekannten Briefe der Mutter Mozarts erscheinen, die hier zusammengebracht sind und ein fast rührendes Bild der liebevoll und ängstlich um Ruhm und Glück ihres großen Sohnes bangenden Mutter erstehen lassen. Die an den daheim in Salzburg weilenden Vater Mozarts gerichteten Mitteilungen stammen aus Wolfgangs Mannheimer Zeit, aus den Jahren 1777 und 1778, da der junge 21jährige Mozart entschlossen die Salzburger Fesseln abgestreift hat und in Mannheim beginnt,

WILHELM HANSEN EDITION, LEIPZIG

Nr. 1620

JOHAN HALVORSEN

CHANT DE LA „VESLEMÖY“

Ausgabe zu zwei Händen

M. 1.—

Nr. 1650

EDMUND NEUPERT

ETÜDE IN A-MOLL

revidiert von

Ignaz Friedman

M. 1.—

Nr. 1655

HÄNDEL-HALVORSEN

PASSACAGLIA

Für das Klavier zum Konzertvortrag

bearbeitet von

Paul Schramm

Op. 20. M. 2.50

Nr. 1613

CYRIL SCOTT

SCOTCH PASTORAL

Für Flöte und Klavier

M. 3.50

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner - Saal

Klindworth - Scharwenka - Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu **Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten** etc. wende man sich ge-
fälligt an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Lützowstraße 76.

**EVA KATHARINA
LISSMANN**

Lieder- und Oratorien-
Sängerin (Mezzo - Alt)

Konzertdirektion: **Hermann Wolff.**

Die Musik: Eine echte, feine, liebenswürdige Kunst bot Eva Katharina Lißmann. So vornehm, innerlich und fern von jeder Ziererei habe ich ganz selten singen gehört. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Sängerin an künstlerischer Vornehmheit wohl allen unseren Konzertdivas überlegen ist. Diese tiefen seelischen Werte ihrer Leistungen lassen auch vergessen, daß es blühendere und kehlfertigere Stimmen gibt.

Berlin W, Culmbacherstr. 9.

sich ein selbständiges Leben zu zimmern. Die fürsorgliche Mutter hat ihn beim Zug in die Fremde begleitet, sie darf das Glück und den Stolz, einen gefeierten und vergötterten Sohn zu haben, genießen; aber auch das Leid, das keinem Mutterherzen erspart bleibt, wenn die Söhne herangewachsen sind, sich leise von den Eltern lösen müssen und in der Arbeit und den Forderungen der Welt aufgehen. „Heunt als den 7ten (Dezember 1777) speist der Wolfgang bey Herrn Wendling, ich bin also allein zu haus,“ schreibt die Mutter dem Vater und fährt ein wenig melancholisch fort, „wie es die meiste Zeit geschieht, und stehe eine Erschreckliche kälte aus, dann wan schon ein kleines feür gemacht würd, so bald es abgebrannt ist, so ist das zimmer widerumb kald, ich kan ietzt, wie ich schreibe, Vor frost kaum die feder halten.“ Die Sorge, die einstweilen bescheidenen Einnahmen mit den Ausgaben notdürftig in Einklang zu bringen, bereitet der Hausmutter manche trübe Stunde, die Quartiere sind gar teuer, und als Wolfgang endlich ein passenderes gefunden hat, wird das Arrangement getroffen, daß der Sohn bei Wendling speist, die Mutter aber bei einem jungen Herrn Danner, „er lehred dafür bey meinem Sohn componiren, also ist die einrichtung“. Voll mütterlichem Stolze erzählt Mutter Marianna: „Der Wolfgang hat erstaunlich vill zu thuen, das er nicht weis, wo ihn der kopf stehet, heunt hat er bey den Reichen holländer gespeist, der ihn 200 fl. für Composition gibt, er ist noch nicht nacher haus kommen.“ Aber in den leisen Schmerz der Einsamen klingt dann wieder helle Freude ein, denn „du kanst dir nicht vor stellen wie der wolfgang hier hochgeschätzt würd sowohl bey der Music als auch bey andern, sie sagen alles das er seines gleichen nicht hat, seine compositionen thuen sie völlig vergöttern“. Trotzdem kehrt als Refrain der leise Kummer der Mutter wieder: „Ich siche ihn oft den ganzen tag nicht, ich bin die meiste zeit allein zu haus.“ Und später schreibt sie von den Leuten: „Mein Sohn würd so von ihnen geschätzt das nicht zu sagen ist, es ist ihnen nur leyd das er nicht alleweill bey ihnen kan sein.“ Allein die Geldsorgen schwinden nicht, „von den herrn schmalz haben wür 150 fl. aufgenommen, sonst hetten wür den Würth nicht bezahlen können, mit diesen gelt, und was der Wolfgang diesen winter eini nimht miessen wür die Reisse gelter bestreiten, dan auf paris braucht man vill gelt das ist dir schon bekant“. Dabei lebt man so sparsam wie möglich, die Mutter versichert, man habe im Wirtshaus „niemahls kein wein getrunken, ausgenommen der wolfgang hat da gespeist, da hatten wür einen schopen miteinander, und gleichwohl hat der Conto so vill gemacht“. „Die neue opera von schweizer würd täglich probiert, den wolfgang gefällt sie gar nicht, er sagt es ist keine Natur darinnen, und alles übertriben.“ Am 27. Dezember berichtet die Mutter von Wolfgangs Fortschritten, „er spillet aber vill andes als zu Salzburg dan hier sind überall piano forte, und diese kan er so un Vergleichlich tractieren, das man es noch niemals so gehört hat, mit einem worth iedermann sagt, der ihn hört, das seines gleichen nicht zu finden seye. obwohl hier becke gewesen, wie auch schubart, so sagen doch alle das er weid darüber ist in der schön-

heit, und gusto, und freigkeit, auch das er aus den Kopf spillet und was man ihm vorleget, das bewundern die alles auf das höchste“. Als er im Januar von der Prinzessin Weilburg nach Kirchheimbollanden geladen wird, packt die Mutter ihm sorgsam den „Kuffer“, und als er nach acht Tagen, von Triumphphen überhäuft, zurückkehren soll, entflieht ihr der Seufzer: „Wie froh bin ich wan ich ihm wider sehe.“ Wolfgang aber muß sein Leben immer mehr mit den Künstlerkreisen verflechten, denen die besorgte Mutter fremd gegenübersteht, und die ihrem angstvollen Herzen als leichtfertig erscheinen, und während der junge Mozart sich für die schöne Sängerin Aloysia Weber begeistert, schreibt Mutter Mozart tiefbekümmert nach Salzburg einen Brief, in dem alle Konflikte eines liebenden Mutterherzens sich spiegeln: „Mein lieber Mann! Aus diesem Briefe wirst du ersehen haben, daß, wann der Wolfgang eine neue Bekanntschaft macht, er gleich Gluth und Blueth für solche Leute geben wollte. Es ist wahr, sie [Aloysia Weber] singt unvergleichlich; allein da muß man sein eigenes Interesse niemahls auf die Seite setzen; es ist mir die Gesellschaft mit dem Wendling und Ramm niemahls recht gewesen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir ist niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberischen gekant worden, so hat er gleich seinen Sinn geändert, mit einem Worte: bei andern Leuten ist er lieber als bey mir, ich mache ihm in einen und andern, was mir nicht gefällt Einwendungen, und das ist ihm nicht recht. Du wirst es also bey dir selbst überlegen, was zu thun ist, die Reise mit den Wendling nach Paris finde ich gar nicht für rathsam, ich wollte ihn lieber später selbst begleiten; mit dem Postwagen würde es so viel nicht kosten; vielleicht bekommst du von h:Grimm noch eine Antwort; unterdessen verlieren wir hier nichts, ich schreibe dieses in der größten Geheim, weil Er beim Essen ist, und ich will, damit ich nicht überfallen werde. addio, ich verbleibe dein getreues Weib Marianna Mozartin.“

Der neue ständige Dirigent des Blüthner-Orchesters, Paul Scheinpflug, hat am 10. September aus Wologda (Rußland) das nachfolgende Schreiben an den Vorstand des Orchesters gerichtet: Als Kriegsgefangener in Rußland verbannt, gelegentlich meiner Symphoniekonzerte in Majorenhof bei Riga nach der Kriegserklärung verhaftet und in dieses entlegene nördliche Gouvernement verschickt, muß ich Sie herzlichst bitten, meinen Antritt bei Ihnen bis zu meiner Rückkehr nach Deutschland zu verschieben. Ich bin überzeugt, daß Sie und der Vorstand an der Schuldlosigkeit meines Ausbleibens nicht im Zweifel sind und vielleicht ahnen, wie schwer ich unter der russischen Gefangenschaft, weit im Norden Rußlands, in der Nähe von Archangelsk, zu leiden habe. Trotz allem komponiere ich fleißig und mein neues Werk, das meine ferne Heimat und ihren heroischen Kampf zum Vorwurf hat, soll dann meine Einführung in Berlin sein. Wann? Es geht dieser Tage das Gerücht, daß wir bald fortkommen werden. Wollte das Schicksal, es bewahrheitete sich! Bis zu unserem Wiedersehen verbleibe ich mit besten Grüßen Ihr stets

An unsere Mitbürger

Wir wissen, daß in der jetzigen großen, schweren Zeit die denkbar größten Anforderungen an die Opferwilligkeit jedes einzelnen gestellt werden.

Zahllos sind die Beispiele geradezu erhabener, einmütiger Betätigung auf dem Gebiete der Nächstenliebe. Wir wissen auch, daß in fast allen Berufen eine sehr fühlbare Beschränkung wirtschaftlicher Entfaltung eingetreten ist, und daß mancher fleißige Familienvater heute mit großen Sorgen kämpfen muß, da ihm die Arbeitsgelegenheit fehlt.

Ganz besonders trifft dieses aber in dem **Musikerberuf** zu, da bei Ausbruch des Krieges die meisten Verträge kurzerhand gelöst wurden. Außer den Hoforchestern, einigen städtischen Instituten und sehr wenigen Privatbetrieben ist ein vollständiger Stillstand eingetreten.

Es sind nur noch wenige Versuche zu erwähnen, da selbst bei stark reduzierten Gagen eine bescheidene Existenzmöglichkeit erreicht werden kann. Ganz abgesehen davon, daß der **kleine Musiker**, der nur von den sogenannten freien Geschäften, d. h. von Fall zu Fall, lebt, durch das gänzliche Fehlen dieser Art von Musikaufführungen der bittersten Not gegenübersteht.

Ebenso hart sind natürlich auch die als **Musiklehrer** tätigen Musiker von den Ereignissen getroffen worden, da fast alle Stunden seitens der Eltern sofort aufgegeben wurden. Wenn wir auch begreifen, daß die ernste Zeit banale musikalische Darbietungen selbstverständlich ausschalten muß, so sind wir doch überzeugt, daß gediegene, ernste, ebenso gute populäre Musik wohl dem Allgemeinempfinden Rechnung tragen kann. Wir sind weitergehend der Meinung, daß Programme patriotischen Inhalts, Konzerte, in denen unsere Größten zu Worte kommen, nicht nur den vaterländischen Geist noch mehr entflammen, bzw. als wirkliche Herzens- und Gemütsbildung wirken, sondern daß auch die klassische heitere Muse ihren wohlthuenden Einfluß auf das Volk ausüben wird.

Aus vorerwähnten Gründen appellieren wir an alle, die berufen sind, das allgemeine Elend, dem der Musikberuf ausgeliefert ist, abzuwenden.

In erster Linie an die maßgebenden **Behörden**, in deren Machtbefugnis es liegt, eventuell erlassene einschränkende Verfügungen wieder aufzuheben. Ferner an die Herrschaften, die als **Kunstmäzene** bisher unsere große, ernste Musik gefördert haben. Möchten dieselben auch in dieser Zeit dadurch der ausübenden Musiker und ihres schönen Berufes gedenken, daß sie ihren segensreichen Einfluß auch weiterhin in der bisherigen Weise wirken lassen. Wir wenden uns mit unserer Bitte ferner an die **Eltern**, deren Kinder bisher **Musikunterricht** genossen. Möchten doch diese Herrschaften nicht durch gänzliches Aufgeben des Musikunterrichts die Existenzmöglichkeit der **Musik Lehrenden** vollständig unterbinden. Man möge doch bedenken, daß den Kindern durch Verzicht auf musikalische Unterweisung ein Erziehungsmoment entzogen wird, das für die Bildung des Gemütslebens als einer der bedeutendsten Faktoren bewertet werden muß.

Endlich aber richten wir diesen Aufruf an alle diejenigen, die irgendwie in der Lage sind, günstig auf eine gesunde Förderung des musikalischen Erwerbslebens einwirken zu können, an die **Konzertunternehmer, Saalbesitzer, Restaurateure** und zum Schluß an unsere **Mitbürger als genießende Zuhörer**, soweit als möglich auch in der heutigen Zeit guten, wenn auch populären musikalischen Veranstaltungen ihre Unterstützung nicht versagen zu wollen.

Draußen im Felde ringen unsere tapferen Mitbrüder heldenhaft für Kultur, Wahrheit und Ehre! Selen wir Zurückbleibenden bemüht, durch Innige Zusammenarbeit einander wechselseitig zu helfen und zu unterstützen, damit die Grundfesten unseres erhabenen Staates auch dem gewaltigen Ansturm auf unser Wirtschaftsleben trotzen und wir in späterer Zeit wieder unentwegt weiterbauen können an dem leuchtenden Denkmal deutscher Kultur! Zur Ehre und zum Ruhme unseres geliebten Vaterlandes!!

Das Präsidium
des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes e.v.

Berlin SW 11, Bernburger Straße 31.

ergebener, manchmal schon sehr frierender Paul Scheinpfug. P. S. Hoffentlich kommt dieser Brief durch die Liebenswürdigkeit eines über Finnland und Schweden reisenden Boten nach Deutschland. Es ist die erste Gelegenheit.

Ein Freikonzert der „Franzer“ im Schützengraben. Daß unsere Feldgrauen im heißesten Kampf, im Granaten- und Kugelregen ihren Humor nicht verlieren, beweist eine Schilderung, die der Berl. Börsen-Courier einem aus dem Felde eingetroffenen Brief des Obermusikmeisters Becker von den „Franzern“ entnimmt. Es heißt darin: Wir lagen nach langem Marsch bei G. im Biwak und freuten uns, angesichts der lieblich dampfenden „Gulaschkanonen“, auf eine ausgiebige Nachtruhe. Aber um 2¹/₂ Uhr nachts wurden wir plötzlich alarmiert. Unsere Vorposten waren mit starken französischen Kräften in Berührung gekommen, und sofort war das ganze Lager lebendig. Bald war ein heftiges Gefecht im Gange. Die französische Artillerie feuerte aus gedeckter Stellung unaufhörlich. Mit scharfem Pfeifen kamen die Granaten herangesaust, um mit riesigem Krachen zu explodieren. Die feindliche Infanterie schoß ebenfalls sehr lebhaft, ohne aber in der Dunkelheit unsere Stellung richtig erkennen zu können. Ich ging mit meinen Musikern in gedeckter Stellung vor, bis ich den Oberst von R. traf, der mir den Auftrag gab, auch meinerseits an dem höllischen Konzert teilzunehmen. Ich schob mich mit meinen Leuten also bis in die vordersten Gräben vor, ließ die Instrumente auspacken und spielte zur großen Erheiterung unserer Mannschaften das schöne Lied „O, wie wohl ist mir am Abend“. Nach einiger Zeit, als der Mond, der sich bis dahin hinter dichten Wolkenschleiern verborgen gehalten hatte, plötzlich auftauchte und das Schlachtfeld mit den platzenden Granaten beleuchtete, begrüßten wir ihn freudig mit der Weise: „Guter Mond, du gehst so stille“, in die die Mannschaften lebhaft einfielen. Einige Zeit später versuchten die Franzosen vorzugehen, und prompt empfingen wir sie mit dem klassischen Schlager „Puppchen, du bist mein Augensterne“. Die Franzosen schienen dieser Versicherung aber nicht zu trauen, denn sie zogen sich unter dem schallenden Gelächter der Unseren, die glänzend schossen, schnell wieder zurück. Um dem Gegner klarzumachen, wem er sich gegenüber befinde, stimmte ich hierauf den feurigen Radetzky-Marsch an und beschloß das Konzert, gerade, als die Sonne im Osten blutrot emporstieg, mit dem zuversichtlichen Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, in den gar mancher, der im Schützengraben, das Gewehr im Anschlag, lag, kräftig mit einstimmte. — Übrigens ist Obermusikmeister Adolf Becker wegen seiner Tapferkeit dieser Tage mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet worden.

Der Reichskanzler für die Musiker. Die durch den Kriegsausbruch an sich schon in eine schwere Notlage geratenen Musiker hatten noch besonders darunter zu leiden, daß die geringe Erwerbsmöglichkeit ihnen vielfach durch im Nebenberuf musizierende Beamte genommen wurde, die natürlich viel billiger arbeiten konnten, zumal für sie der Konzertveranstalter keine Versicherungsbeiträge zu leisten hatte.

Der Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes hat sich in wiederholten Eingaben an den Reichskanzler mit der Bitte gewandt, er möge mit Rücksicht auf die Notlage der Musiker wenigstens während der Kriegszeit das gewerbliche Musizieren der Beamten verbieten. Darauf ist jetzt vom Reichsamt des Innern folgende, von den Musikern freudig begrüßte Antwort eingegangen: „Auf die an den Herrn Reichskanzler gerichtete Eingabe vom 22. August und das Telegramm vom 31. August: Im Hinblick auf die in den Kreisen der Berufsmusiker zurzeit herrschende Arbeitslosigkeit und ihre sich daraus ergebende schwierige wirtschaftliche Lage habe ich den Beamten des Reichsamts des Innern und der dem Reichsamt des Innern unterstellten Behörden untersagt, während der Dauer des Krieges gegen Entgelt oder Vergütung irgendwelcher Art zu musizieren. In derselben Angelegenheit bin ich ferner mit den Herren Chefs der übrigen obersten Reichsbehörden sowie mit den hauptsächlich beteiligten königlich Preussischen Herren Ministern und dem königlichen Staatsministerium in Verbindung getreten. Daraufhin ist dort ein gleiches Verbot erlassen worden, beziehungsweise wird voraussichtlich ein solches erlassen werden. I. A. Lewald.“ Der Berliner Oberbürgermeister hatte bisher ein Verbot des gewerblichen Musizierens der städtischen Beamten mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Praxis der Reichs- und Staatsbehörden abgelehnt. Die Musiker hoffen, daß der Berliner Magistrat nun auch im entgegengesetzten Sinne dem Beispiel der Reichsbehörde folgen wird.

Zu dem Artikel von Dr. Leopold Hirschberg „Das Balladenbuch dreier Freunde“ (2. Septemberheft) bittet uns Herr Karl Götz in Köln folgendes mitzuteilen, was er vor 7 Jahren von Herrn Dr. Carl Anton Worms, dem Liebling der Loewe-Familie, erfahren hat: „Es war in Weimar. Loewe besuchte Liszt, der abends ein Konzert angesetzt hatte. Liszt bat Loewe im Gespräch wiederholt, ihm eine Ballade vorzusingen, wozu Loewe keine rechte Lust hatte. Liszt brachte es aber doch fertig, daß seine Bitten Gehör fanden, und Loewe sang die alt-schottische Ballade „Der Mutter Geist“; Liszt war so ergriffen, daß beide sich in den Armen lagen und Liszt drauf bestand, sein Konzert absagen zu müssen, weil er nicht mehr in der Lage sei, zu konzertieren. Auf kolossales Dringen Loewes ging Liszt doch aufs Podium, schmiß das angelegte Programm über den Haufen und improvisierte eine volle Stunde über Loewes „Mutter Geist“, so daß das Publikum tief ergriffen war.“

Nachtrag zu dem Mozart-Aufsatz von James Simon. Auf S. 15 des ersten Oktoberhefts bittet der Verfasser, am Schluß des Absatzes folgende Anmerkung anzubringen (der Bogen war damals bereits im Druck): „Die Darstellerin der Susanne beherzige hier die treffliche Anweisung, die Edgar Istel in seiner dramaturgischen Analyse des Daponteschen Buches gibt („Das Libretto“, Schuster & Loeffler 1914, S. 222/23).“

Professor Philipp Rüfer in Berlin, bekannt von Geburt ein Lütticher, legt Wert darauf, fest-

zustellen, daß er schon seit dem Jahre 1901 die preußische Staatsangehörigkeit besitzt.

Auszeichnungen. Kapellmeister Dr. Besl vom Berliner Königlichen Opernhaus, der als bayerischer Oberleutnant der Landwehr ins Feld gezogen ist und an der Hüfte verwundet wurde, ist das Eiserne Kreuz verliehen worden. — Den Musikverlegern Königlich Württembergischem Hofmusikverleger Ernst Eulenburg, Max Robert Forberg und Herzoglich Sächsischem Hofmusikalienhändler Carl Reinecke, sämtlich in Leipzig, ist der preußische Rote Adler-Orden 4. Klasse verliehen worden. — Unser langjähriger geschätzter Kopenhagener Mitarbeiter Dr. William Behrend ist vom König von Dänemark zum Ritter vom Dannebrog ernannt worden.

TOTENSCHAU

Den Heldentod für das Vaterland starben der frühere Kapellmeister am Kieler Stadttheater Dr. Felix Schreiber, die Opernsänger Max Monheimer und Max Wecker aus München, der Kapellmeister Robert Heumann aus Ansbach, der Generalintendant des Schweriner Hoftheaters Dr. Alfred Schmieden, der Musikmeister Anton Gegenfurtner aus Dingolfing. Auf dem serbischen Kriegsschauplatz fiel der ungarische Komponist Aladar Radó.

Am 19. September † in Gießen im Alter von 72 Jahren Ernst Challier sen. Ein Berliner Kind, der zweite Sohn von C. A. Challier, dem Begründer des Musikalienverlags C. A. Challier & Comp., erwarb er 1867 das Musikaliensortiment mit Leihinstitut von Eugen Simmel, dem er seinen Namen gab. Challier ist weiteren Kreisen durch seine bibliographischen Arbeiten bekannt geworden, für die er im Jahre 1881 die Firma Ernst Challier's Selbstverlag in Gießen gründete. Daneben entfaltete er noch eine reiche publizistische Tätigkeit besonders über statistische Fragen in den Fachblättern. Auch die „Musik“ hat im Laufe der Jahre verschiedene solcher Arbeiten aus seiner fleißigen Feder veröffentlicht.

Am 24. September † in Leipzig Prof. Alexander Winterberger im 81. Lebensjahre. Wir werden im nächsten Heft der „Musik“ auf den verdienten Musiker zurückkommen.

Am 25. September † in Charlottenburg der Kapellmeister und Musiklehrer Ernst Koschny.

In Kamenz † im Alter von 92 Jahren der Stadtmusikdirektor Kantor Joh. Gottlieb Haase.

Am 29. September † in Baden-Baden im Alter von 36 Jahren die Kammersängerin Ada v. Westhoven, von 1903 bis 1912 eines der gefeiertsten Mitglieder (Jugendlich-dramatische) der Karlsruher Hofoper.

Anfang Oktober † in Berlin der Kgl. Kammervirtuos Felix Meyer im Alter von 67 Jahren. Seit seiner Konzertmeisterzeit bei Bilse war Meyer in Berliner musikalischen Kreisen eine bekannte und geschätzte Persönlichkeit und gehörte fast drei Jahrzehnte der Kgl. Kapelle als erster Violinist an.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Angeichts der Notlage, in die viele Musiker infolge des Krieges geraten sind, hat der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands E. V. beschlossen, eine Kriegsküche einzurichten, die am Dienstag, dem 13. Oktober, in der Meierottostraße 10 (Ecke der Kaiserallee) mittags um 12 Uhr, eröffnet worden ist. Die Errichtung dieser Küche ist durch das lebenswürdige Entgegenkommen des Vereins für Kinder-Volksküchen und Volkskinderhorte ermöglicht worden. In der Zeit von 12 bis 2 Uhr mittags ist dort ein gutes und reichliches Mittagessen zum Preise von 20 Pfg. erhältlich. Demnächst wird auch ein Abendessen zu 10 Pfg. von 6 bis 8 Uhr eingerichtet werden. Musiker und Vortragskünstler, die von dieser Einrichtung Gebrauch machen wollen, ohne Mitglieder des Verbandes der konzertierenden Künstler zu sein, werden gebeten, sich in der Zeit von 11 bis 1 Uhr vormittags und 4 bis 6 Uhr nachmittags in der Geschäftsstelle des Verbandes, Schellingstraße 11, Gartenhaus, part. anzumelden.

Eine kürzlich abgehaltene Versammlung der „Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler Groß-Berlins“ faßte folgenden Beschluß, der für die Veranstalter von Wohltätigkeitskonzerten und die dabei mitwirkenden Künstler nicht ohne Interesse sein dürfte: Die Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler richtet an die ausübenden Künstler die dringende Mahnung, von jetzt ab die Zusage ihrer Mitwirkung bei Wohltätigkeitskonzerten an die Bedingung zu knüpfen, daß entweder ein bestimmter Prozentsatz der Einnahme an die „Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler Groß-Berlins“ abgeführt oder ein angemessenes Entgelt an die Künstler gezahlt wird. — Die Hilfsvereinigung hat in der Schellingstraße 11 durch lebenswürdige Vermittlung von Fräulein Elisabeth Hofmeier-Hoffes eine Sammlung für Kleidungsstücke eingerichtet, für welche Spenden erbeten werden. Unterstützungsgesuche können nur schriftlich entgegengenommen werden: Schöneberg, Salzburgerstraße 4.

Am Seminar der Musikgruppe Berlin E. V. fand vom 24. bis 26. September die Diplomprüfung des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen statt, zu der elf Seminaristinnen zugelassen waren; von diesen mußte eine im Hauptfach zurückgestellt werden, bestand aber in den Seminarfächern; zwei erwarben das Reifezeugnis für den Lehrberuf mit dem Prädikat „Genügend“, acht mit „Gut“ und eine mit „Sehr gut“. Als Prüfungskommissare urteilten neben der Verbandskommission: Frau Professor Mathilde Mallinger, die Herren Eduard Behm, Professor Alexis Hollaender und Professor Gustav Hollaender. Das Seminar, das im letzten Jahre von 39 Seminaristinnen, 27 Hospitantinnen und 20 Übungsschülern besucht war, begann trotz der Kriegszeit Anfang Oktober seine neuen Kurse zur Ausbildung von Lehrerinnen für Schulgesang (staatliche Prüfung), Kunstgesang, Klavier und Violine. Ausführliche Prospekte sind kostenfrei durch das Sekretariat der Anstalt, Berlin W 57, Pallasstraße 12 zu beziehen.

Aufruf!

Wer hilft unseren Musikern und Vortragskünstlern?

Ihnen, die sonst und jetzt noch in den Tagen der Not selbstlos ihre Kunst in den Dienst der guten Sache und der Allgemeinheit gestellt haben!

Ihnen, die durch den uns aufgezwungenen Krieg in bittere Not gerieten: den Musikern, Sängern, Rezitatoren, Musiklehrern und Vortragskünstlern! Mittellos sind die meisten geworden und wissen keinen Rat; denn, wo finden sie für ihre Arbeit Ersatz? Ihre Not spricht zu uns tagtäglich in ergreifenden Tönen.

Darum hat sich die

„Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler“
gebildet.

Sie richtet an die wohlhabende Bevölkerung und an alle Musikfreunde die herzliche Bitte, bei ihrer Liebestätigkeit nicht die zu vergessen und hungern zu lassen, die ihnen so oft im Leben unvergeßlich schöne Stunden der Erhebung und Erbauung schenken. Die Vereinigung erbittet Spenden, um nach Möglichkeit den Bedürftigen Nahrung und Unterstützung zu gewähren, mit Rat und Tat zu helfen und Nachweise für Arbeitsgelegenheit zu schaffen.

Wer hilft denen, die so oft halfen?!

Die Not ist groß! Gedenket unserer Künstler!

Die Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler Groß-Berlins.

Wir bitten, Gaben vom kleinsten Betrage an und Arbeitsangebote an den Syndikus Herrn Dr. jur. Armin Osterrieth, Berlin-Schöneberg, Salzburger Straße 4 (Kurfürst 4654) gelangen zu lassen.

**Del Perugia-Schmidl-
Mandolinen**



**Mandölen
Lauten
Gitarren**

anerkannt die beste Marke
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debutet
für die ganze Welt

G. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o. Kollate Bedienung.

Wiederverkäufer gesucht.

HEIRAT

Chemiker und Teilhaber einer bedeutenden Farbenfabrik an kleinem Platze Norddeutschlands, Junggeselle, von hübscher, jugendlicher Erscheinung, 42 Jahre alt, evang., mit größerem Vermögen und gesichertem Jahreseinkommen von mindestens 40000 Mark, wünscht eine hübsche, christliche junge Dame von etwas künstlerischer Begabung kennen zu lernen. Vermögen nicht erforderlich. Bild sehr erwünscht, Antwort nicht vor Ablauf von zwei Wochen. Briefe zu richten unter **L. D. 1238** an **Haasenstein & Vogler A.-G., Berlin W 8.**

(Postlagernde Briefe verboten.)

vi

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIV/3

NEUE OPERN

Paul Ertel: „Gudrun“ betitelt sich eine dreiaktige Oper, Textbuch von H. Horwitz, die der Komponist kürzlich beendet hat.

OPERNSPIELPLAN

Weimar: Das Hoftheater plant für November einen Mozart-Zyklus mit sämtlichen Opern des Meisters (außer „Idomeneo“ und „Titus“), ferner ein Konzert im Kammerstil und ein großes Orchesterkonzert mit ausschließlich Mozartschen Werken.

KONZERTE

London: Man hat in London auch Notiz davon genommen, daß das Deutsche Theater in Berlin seine Shakespeare-Aufführungen fortführt und ein Mitarbeiter der „Times“ weist darauf hin, daß England ja auch nur gegen die deutschen „Barbaren“, aber nicht gegen die deutsche Kunst Krieg führe. So fahre man ja auch in London fort, Richard Wagner zu huldigen . . . Das ist wahr. Die „Times“ vom 28. September veröffentlicht die Programme der Konzerte, die in dieser Woche in „Queens Hall“ stattfinden. Das Montagkonzert umfaßt zehn Nummern, davon liefert Richard Wagner neun, die zehnte Nummer gibt der Franzose Saint-Saëns. Und auch die folgenden Konzerte von Dienstag bis Sonnabend weisen in der Mehrzahl deutsche Komponisten auf: Mendelssohn, Liszt, Richard Strauß, Brahms, Mozart, Humperdinck, Bach, Beethoven; der Rest des Programms wird von französischen und italienischen Komponisten gebildet. Freilich ist das kein besonderer Beweis von Weitherzigkeit, sondern vielmehr das Zugeständnis einer Schwäche. Die Engländer müssen nämlich von deutscher Musik leben, weil sie keine eigene haben.

Wiesbaden: Trotz der für die Kunst so wenig günstigen Zeit haben auch für diesen Winter das Hoftheater-Orchester und der „Verein der Künstler und Kunstfreunde“ ihre regelmäßigen Konzertveranstaltungen wieder angekündigt. Das Kurhaus wird die Zahl der sogenannten „Zyklus-Konzerte“ (mit bedeutenden Solisten) etwas verringern; der „Cäcilien-Verein“ (Oratorien-Aufführungen) mußte seine Konzerte vorläufig aufgeben, da zuviel Herren zum Militär eingezogen, zuviel Damen im „Roten Kreuz“ tätig sind und der Chor daher fast gesprengt ist.

TAGESCHRONIK

Hans Richter und sein englisches Doktorat. Vor kurzem hat der gefeierte Dirigent seine englischen Dokortitel niedergelegt. Er entledigte sich der peinlich gewordenen Auszeichnungen mit folgendem Schreiben: „An die Universität in Oxford! An die Viktoria-Universität in Manchester! Hiermit erlaube ich mir, anzuzeigen, daß ich den von den beiden Universitäten mir verliehenen Ehrentitel Doctor Mus. h. c., auf den ich bisher stolz war, abgelegt habe. Meine englischen Orden habe ich dem Roten Kreuz, dessen segensreiches Wirken auch den verwundeten Engländern zugute kommt, zur Ver-

Wilhelm Hansen Edition, Leipzig

Nr. 1606—1607

NORDEN

Album für Violine solo

Bearbeitet von **Nicolaj Hansen**

Band I, II à Mk. 1.—

INHALT:

Band I

Svendsen: Berühmte Romanze. E. Hartmann: Wiegenlied. Carl Nielsen: Tanzszenen der Magdalene. Lange-Müller: Wetterleuchten. Rübner: Rosaline Nocturne. Heise: Menuetto aus der Oper „König und Marschall“. O. Malling: Lied des Wüstenmädchens. Sinding: Valse. F. Henriques: Mückentanz. J. P. E. Hartmann: Bauerntanz.

Band II

Grieg: Ave maris stella. Sinding: Gavotte. Gade: Wiegenlied. Schytte: Serenade. Halvorsen: Chant de „Veslemøy“. Nic. Hansen: Capriccio. F. Henriques: Andante religioso. Bohlmann: Liebesgesang. Sjögren: Lyrisches Stück. Ole Bull: Sehnsucht der Sennerin.

Nr. 1608—1609

NORDEN

Album für zwei Violinen

Bearbeitet von **Nicolaj Hansen**

Band I, II à Mk. 1.50

Inhalt wie oben!

Nr. 1610—1611

NORDEN

Album für drei Violinen

Bearbeitet von **Nicolaj Hansen**

Band I, II à Mk. 2.—

Inhalt wie oben!

☛ Die Albums für Violine solo, für zwei Violinen und für drei Violinen sind alle für sich selbständige Bearbeitungen.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner - Saal

Klindworth - Scharwenka - Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Lützowstraße 76.

EVA KATHARINA LISSMANN

Lieder- und Oratorien-
Sängerin (Mezzo - Alt)

Konzertdirektion: **Hermann Wolff.**

Die Musik: Eine echte, feine, liebenswürdige Kunst bot Eva Katharina Lißmann. So vornehm, innerlich und fern von jeder Ziererei habe ich ganz selten singen gehört. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Sängerin an künstlerischer Vornehmheit wohl allen unseren Konzertdivas überlegen ist. Diese tiefen seelischen Werte ihrer Leistungen lassen auch vergessen, daß es blühendere und kehlfertigere Stimmen gibt.

Berlin W, Culmbacherstr. 9.

fügung gestellt. Hans Richter.“ Auch seinen russischen Orden sowie ein Geschenk der Kaiserin von Rußland hat Richter dem Roten Kreuz in Bayreuth, wo er seit zwei Jahren wohnt, überlassen. — Hans Richter begründet seinen Schritt mit einem mannhaft schönen Schreiben, das er an den Wiener Musikkritiker Ludwig Karpath gerichtet hat. Der Brief lautet nach dem „Neuen Wiener Tagblatt“: „Lieber Freund! Die obige Erklärung habe ich durch meine Tochter, die in London verheiratet ist, an die ‚Times‘ und den ‚Daily Telegraph‘ schicken lassen; hoffentlich wird sie veröffentlicht werden. Ich finde, daß ein Volk, das seine eigene Unterschrift (auf der Genfer Konvention) so schmachvoll mißachtet, niemand Ehren erweisen kann. Ich bin alt und habe noch so viel altväterliche Ansichten über Ehre: ich kann nicht anders. Vielleicht wird's besser, wenn einmal die Suffragetten, deren Wirken mir bisher wenig sympathisch war, an die Regierung resp. Mitregierung kommen. Für Ehre und Ehrenwort haben die englischen Frauen gewiß mehr Verständnis als die Männer der jetzigen Regierung, die durch ihre Organe Dum-Dum-Geschosse verteilen und von ihren Söldnern gebrauchen läßt. Aber ich verzage nicht: der Gott Bachs, Beethovens, Wagners und aller deutschen Geisteshelden wird die deutsche Kultur nicht verderben lassen. Die ruhige Ordnung, das fromme Gottvertrauen des deutschen Heeres haben etwas Johann Sebastian Bachisches. Gleich trostreich war der Anblick der österreichischen Truppen, die ich bei meinem fluchtartigen Verlassen Gasteins in Salzburg zu beobachten Gelegenheit hatte. Für den Vater zweier Söhne, die die Ehre haben, im österreichischen Heere zu dienen, ein erhebender und stärkender Gedanke. Leben Sie wohl! Werden wir uns je wiedersehen? Mit besten Grüßen Ihr alter ‚entdokterter‘ Hans Richter.“ — Daß von bedeutenden deutschen Musikern u. a. auch Max Bruch und Engelbert Humperdinck auf Auszeichnungen solcher Länder, mit denen wir im Krieg stehen, verzichteten, haben wir schon früher mitgeteilt. Sollte es nicht noch den einen oder andern namhaften deutschen Musiker geben, von dem man ein gleiches Vorgehen erwarten dürfte?

Es wird uns geschrieben: In diesen Kampftagen, wo auch die Konzert-Programme kriegerischen Charakter tragen, sei auf einige Kompositionen hingewiesen, die der Zeit angemessen und als sehr wirksam erprobt sind, aber, weil ungedruckt, im allgemeinen unbekannt blieben: Lortzings kriegerische Jubel-Ouvertüre über den Dessauer Marsch, die ein ganz kleines Schlachtgemälde enthält, und desselben Meisters „Lied vom 9. Regiment“ für Baß-Solo (event. mit Chor) und Orchester. Von Otto Nicolai die Weihnachts Ouvertüre (gleich der bekannten kirchlichen Fest-Ouvertüre über „Ein feste Burg ist unser Gott“ mit Orgel und Chor) und das Lied „Der König lebe, lebe lang“ („Preußens Stimme“), sowie Meyerbeers „Lied vom Brandenburger Tor“. Die Werke befinden sich im Besitz von Georg Richard Kruse (Lessing-Museum, Berlin C 2, Brüderstr. 13), der das vollständige Material leihweise abgibt zum Besten der Kriegshilfskasse für Musiker.

Ein Konzert in einem Unterseeboot. Die Unterseeboote, die sich als furchtbare Waffe gegen Englands Flotte bewährt haben, sind, wie der Korrespondenz „Heer und Politik“ geschrieben wird, in den ersten Anfängen zu eigenartigen Versuchen benutzt worden. Das erste Unterseeboot, das bisher gebaut wurde, hat ein Konzert gesehen, das zu den seltsamsten Kunstdarbietungen der Welt gehört. Es handelt sich um das Unterseeboot Wilhelm Bauers, das mit russischer Hilfe im Jahre 1855 in Petersburg gebaut worden ist. Dieses erste brauchbare Unterseeboot der Welt hat die ersten Manöver in dem russischen Kriegshafen Kronstadt ausgeführt. Zu diesem Manöver gehörte auch das erwähnte Konzert, da man dadurch feststellen wollte, wie weit man von Unterseebooten Laute vernimmt. Der Großfürst Konstantin war der Anreger zu diesem Konzert, wie er überhaupt derjenige gewesen ist, der den ersten Erfinder des Unterseebootes in jeder Weise unterstützt hat, nachdem sich alle anderen Mächte, an die sich Wilhelm Bauer gewandt hatte, dem Bau eines derartigen Unterwasserbootes abgeneigt gezeigt hatten. Am 6. September 1856 fand auf Veranlassung des Großfürsten Konstantin dieses Konzert in einer Tiefe von 15 Metern unter dem Meeresspiegel statt. Es wurden vier Trompeter in das Unterseeboot eingeschlossen. Am Meeresstrande befand sich eine große Anzahl militärischer Würdenträger, denen sich Mitglieder der Akademie der Wissenschaft zugesellt hatten. Auf Geheiß des Zaren sollte über dieses Konzert ein wissenschaftliches Gutachten ausgearbeitet werden. Das Konzert wurde tatsächlich an der Oberfläche vernommen, und zwar, wie das Gutachten ausführte, auf eine Entfernung von ungefähr 50 Metern. Damit hatte das erste Unterseeboot der Welt seine größte Leistungsfähigkeit gezeigt. Es dauerte noch lange, bevor die Wichtigkeit dieses hervorragenden Gedankens eines deutschen Erfinders bei allen Mächten erkannt worden war. Die große Bedeutung hat das Unterseeboot erst in den letzten 25 Jahren erlangt.

Das Ende der Internationalen Musikgesellschaft. Die in einigen Zeitungen wiedergegebene Nachricht von dem Ausschluß der Deutschen aus der Internationalen Musikgesellschaft ist eine Fabel. Im Gegenteil, der auf dem Pariser Kongresse Anfang Juni für die Zeit vom 1. Oktober an einstimmig erwählte Vorsitzende, Geheimrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar in Berlin, der Führer der deutschen Musikwissenschaft, hat aus eigenem Antriebe, um seine national deutsche Stellung zu bekunden, dieses Amt anzunehmen verweigert, und mit ihm haben die deutschen Mitglieder der Gesellschaft fast einstimmig ihren Austritt erklärt. Dasatzungsgemäße Wahlen weder für den Vorstand, noch für das Präsidium, noch für die einzelnen Organe rechtzeitig zustande gekommen sind, und das Haus Breitkopf & Härtel in Leipzig die von ihm verwaltete Geschäftsstelle der Gesellschaft aufgegeben und auf die Fortsetzung des Verlags der Publikationen verzichtet hat, ist die führer- und gegenstandslos gewordene Internationale Musikgesellschaft als tatsächlich erloschen zu betrachten. Nationale Organisation mag an Stelle der bisherigen internationalen treten. Es wird sich zeigen, welches der bisher verbundenen

Berliner Tonkünstler-Verein (E. V.)

Berlin W 57, Zietenstraße 27

Merkzettel für die Mitglieder Bekanntmachungen

1. Durch eine ungenannt bleiben wollende Freundin unserer Kunst ist der Berliner Tonkünstler-Verein in der glücklichen Lage, für wirklich Bedürftige zehn Schlafgelegenheiten vergeben zu können. Die Räume befinden sich in einem Hause der Steglitzer Straße.
Außer vollständig freier Wohnung erhalten die dort untergebrachten Kollegen und Kolleginnen freies Frühstück, freie Speisemarken, außerdem aus der Kriegskasse des B. T. V. einen Zuschuß von 25 Pfg. für Abendessen. Persönliche Meldungen nimmt der Vorsitzende Dienstags und Freitags von 9—11 Uhr vormittags im Bureau entgegen.
2. Der Vorstand hat beschlossen, seinen durch den Krieg in Not geratenen Mitgliedern auch mit Naturalien (Hülsenfrüchten, Reis, Kaffee, Zucker usw.) helfend zur Seite zu stehen. Mitglieder, welche hierauf Anspruch erheben, wollen sich Dienstags und Freitags von 9 bis 11 Uhr vormittags einfinden. Die Abgabe findet kostenlos statt.
3. Der Vorstand hat für die bedürftigen Mitglieder Speisemarken für verschiedene Mittagstische angekauft, insbesondere Marken für die Kriegsküche, welche der Verband konzertierender Künstler Deutschlands Ecke Meierottstraße und Kaiserallee eingerichtet hat. Die Speisemarken werden den darauf Anspruch erhebenden Mitgliedern Dienstags und Freitags von 9—11 Uhr vormittags kostenlos verabfolgt.
4. Die Kriegskasse ist am 15. September in Tätigkeit getreten. Begründete Gesuche von in Not geratenen Mitgliedern sind schriftlich an das Bureau zu richten. Die nach Prüfung der Sachlage zu gewährenden Darlehen, die der Reichsbank mit 7% zu verzinzen sind, werden den Entleihern mit 5% berechnet. Die unterschließenden 2% übernimmt die Kasse selbst. Sprechstunden in Sachen der Kriegshilfskasse nur im Bureau Dienstags und Freitags von 9—11 Uhr vormittags.

Der Vorstand.

Göttmann. Eichberg. Heller.

Länder künftig auf sich gestellt am meisten leistet. Eine internationale Musikgesellschaft ohne Deutschland und Österreich, die Hauptstätten der Musikforschung, würde ein Monstrum sein.

Der Erbschaftsstreit im Hause Wagner ist dadurch aus der Welt geschafft worden, daß Frau Isolde Beidler die eingelegte Berufung vor dem Bamberger Oberlandesgericht zurückgezogen hat. Frau Beidler ließ ihren überraschenden Entschluß mit den nachstehenden Sätzen begründen: „Die Berufungsklägerin Frau Isolde Beidler ist der Ansicht, daß in einer Zeit, in der Deutschland, umringt von Feinden, um seine Existenz kämpft, in der jeder Mann aus dem deutschen Volke in beispielloser Weise alles für seines Vaterlandes Bestand opfert und jeder Deutsche für seinen Stammesbruder eintritt, dieser ihr aufgedrungene unselige Familienstreit nicht weitergeführt werden darf. Die Frau Berufungsbeklagte — offenbar nach wie vor von ihr nahestehender englischer Seite beraten — hat ebenso wie vor Beginn des Prozesses jede vergleichsweise Erledigung, auch jetzt eine Verlegung des Termins ablehnen und erklären lassen, daß ihrerseits auf Verhandlung bestanden werde. Frau Isolde Beidler glaubt im Sinne ihres Vaters Richard Wagner, dieses deutschen Meisters, zu handeln, wenn sie es vorzieht, in der jetzigen großen Zeit nicht auf öffentlicher Durchführung dieses Familienzwistes zu bestehen. Sie nimmt deshalb die Berufung zurück.“

Protest eines schweizerischen Künstlers gegen Hodler und Jaques-Dalcroze. Hermann R. C. Hirzel, der aus Winterthur stammende, in Berlin wirkende Maler-Radierer, hat einen Protest gegen Hodler und Jaques-Dalcroze wegen ihrer Stellungnahme gegen die „deutschen Barbaren“ nach der Schweiz gesandt. Der Künstler schreibt darin: „Hodler hat sich fast ausschließlich seinen Künstlerruhm und sein riesiges Vermögen in Deutschland erworben. Außerhalb der Schweiz und Deutschlands hat seine Kunst kein Verständnis gefunden. Jaques-Dalcroze ist in Deutschland gegründet und zu einer internationalen Berühmtheit gemacht worden. Ich bin Schweizer und empfinde diese schamlose Undankbarkeit einem Lande gegenüber, dem meine Landsleute sowie ich so viel verdanken, unendlich schmerzlich. Solche Charakterlosigkeit ist noch nicht dagewesen. Pfui Teufel!“

Die Bayerische Akademie der Tonkunst gegen Jaques-Dalcroze. Wir erhalten folgende Zurschrift: Angehörige der unten genannten künstlerischen Vereinigungen Münchens geben ihrem unmutsvollen Erstaunen darüber Ausdruck, daß auch E. Jaques-Dalcroze glaubte Veranlassung nehmen zu müssen, eine Kundgebung zu unterzeichnen, in der auf Grund lügenhafter Berichte die größten Schmähungen gegen Deutschland enthalten waren. Man hätte annehmen können, daß Jaques-Dalcroze, der einen regen Verkehr mit Angehörigen des deutschen Geisteslebens pflegen durfte, Bedenken tragen würde, seine Unterschrift einem Manifest zu gewähren, in dem gegen den deutschen Geist Anklagen wegen Taten erhoben werden, die er bei der ihm gewährten Möglichkeit einer Kenntnismahme deutscher Charaktereigentümlichkeit für

unmöglich erachten mußte. Da er ohne weitere Prüfung die falschen ausländischen Berichte für zutreffend ansah, kann ihm deutscherseits der Vorwurf leichtfertiger Beleidigung nicht erspart bleiben; da er außerdem in Deutschland eine bedeutende Förderung seiner künstlerischen Ideen gefunden hat (Heller, Dresden, München, Köln, Stuttgart, Berlin, Frankfurt usw.), so ist mit jenem Vorwurf der Vorwurf größter Undankbarkeit zu verbinden. München, am 9. Oktober 1914. Königliche Akademie der Tonkunst. Münchener Tonkünstlerverein.

Saint-Saëns als Apostel des Deutschenhasses. Den aus Paris nach Genf gelangten Zeitungen ist ein Telegramm zufolge zu entnehmen, daß sich auch der Komponist von „Samson und Dalila“ an der Deutschenhetze beteiligt. Der französische Musiker, der vom Kaiser anlässlich seiner Anwesenheit in Berlin mit Ehren aller Arten überhäuft worden ist, hat unter dem Titel „Germanophilie“ einen Artikel veröffentlicht, in dem er sich bitter darüber beklagt, daß man bisher in Frankreich deutsche Kunst geschätzt hat. Der Artikel ist in den heftigsten Ausdrücken gehalten und zeigt nur wieder, wie eine Welle von Wahnsinn, die über ein Volk hinweggeht, auch die Höchsten ergreifen kann. — Es wäre danach nur folgerichtig, wenn Herr Saint-Saëns nach dem Krieg auch auf seine deutschen Tantiemen verzichten würde.

Antwort an Saint-Saëns. Die Musikalische Akademie in München sowie der dortige Tonkünstlerverein haben an den französischen Künstler einen offenen Brief gerichtet, in dem es u. a. heißt: „Wenn wir auch dem Umstände Verständnis entgegenbringen, daß das Eindringen feindlicher Heere in Frankreich Sie schmerzlich berühren muß, so hätten wir doch von Ihnen als einem Mann hoher Bildung erwarten dürfen, daß Sie nur auf Grund eingehender sachlicher Prüfung sich zu den heftigen Schmähungen gegen Deutschland würden haben hinreißen lassen. Für Sie hätte wahrlich triftige Veranlassung vorgelegen, angesichts der Förderungen, die Ihnen in Deutschland zuteil geworden sind, sich solcher verletzenden Auslassungen zu enthalten.“

Kriegslieder sammeln! Wie 1870 dürfen auch jetzt die Kriegslieder und Kriegsgedichte nicht verloren gehen. Im Auftrage und im Einvernehmen mit vielen andern hat sich der Dichter Gustav Falke (Hamburg-Großborstel, Brückwiesenstraße 27) erbötet, die Sammelstelle zu übernehmen. Die wertvolleren eingesandten Gedichte sollen den größeren Bibliotheken Deutschlands abschriftlich geliefert werden. Die besten Gedichte werden in Einzelheften gesammelt zum Besten nationaler Liebestätigkeit der Öffentlichkeit übergeben werden.

Berichtigung. Im Bayreuther Bericht (zweites Augustheft 1914) ist ein Irrtum unterlaufen. In der zweiten Aufführung vom 1. August sang Helena Forti (aus Dresden) die Kundry; ihre etwas pathetische Auffassung erzielte weniger tiefe Eindrücke. Willy Ulmer (aus Zürich) wußte die Leistung von Walter Kirchhoff durch andere, herbere Züge zu ergänzen, ohne dessen glanzechte Tenorstimme entfalten zu können. Ursprünglich war für die zweite Aufführung die

gleiche Besetzung wie bei der ersten vorgesehen. Die kriegerischen Ereignisse veranlaßten in letzter Stunde eine Änderung und haben andererseits die Drucklegung des Berichtes beschleunigt, so daß eine noch am 1. August in Bayreuth auf-gegebene Nachricht zu spät in Berlin eintraf, um noch im zweiten Augustheft verwendet zu werden. Trotz der Aufregung, die sich aller be-mächtigt hatte, bleibt mir übrigens jene letzte Bayreuther Aufführung eine Erinnerung, die ich nicht hergeben möchte: das Drama des Friedens am Beginn des mörderischen Kampfes ums deutsche Dasein! Dr. Karl Grunsky

TOTENSCHAU

Am 25. September † in Frankfurt a. M. im Alter von 78 Jahren der Königl. Musikdirektor Georg Krug, der langjährige Dirigent des Vereins für Kirchengesang.

Ein französischer Komponist als Franktireur gefallen. Italienischen Blättern meldet man aus Paris, daß der Opernkomponist Albéric Magnard, ein Sohn des früheren Chefredakteurs des „Figaro“, von deutschen Soldaten erschossen worden ist. Die Blätter überschreiben die Nachricht: „Der Komponist Magnard fällt im Kampf mit Ulanen.“ Wenn man das liest, glaubt man natürlich zunächst, daß Magnard als Soldat in ehrlichem Kampf gefallen ist. Man wird aber bald eines anderen belehrt. Magnard hatte, als die Deutschen sich Paris näherten, seine Frau und einen Teil seiner Familie weggeschickt und war mit seinem Schwiegersohn in seiner Villa bei Senlis zurück-geblieben. Als die deutschen Truppen dann Nanteuil besetzten und an seiner Villa vorüber-kamen, schoß er vom Fenster aus auf zwei Ulanen. Die Ulanen wurden getötet, aber andere Soldaten, die hinzukamen, packten den „tapferen“ (die französischen und die italienischen Zeitungen nennen ihn ohne Ironie „tapfer“) Komponisten und streckten ihn durch ein paar Schüsse nieder. Sein Schwiegersohn ergriff die Flucht. Der Fall liegt, wie man sieht, recht klar, und an Magnard's Freischützenthum ändert auch der Umstand nichts, daß der Erschossene als „einer der tüchtigsten französischen Komponisten, als ein Mann von umfassender Bildung“ bezeichnet wird.

In Graz † am 7. Oktober, 61 Jahre alt, Karl Grengg, der einstige ausgezeichnete Bassist der Wiener Hofoper. Grengg, besonders geschätzt auch als Bayreuther Gurnemanz, glänzte zumal in Aufgaben des Wagner-Spiel-plans. Sein Hagen, sein „Wanderer“ und Wotan werden aus der Erinnerung der Theaterfreunde nicht leicht zu löschen sein. Von einem Schlag-anfall betroffen, zog sich der Künstler vor einem guten Jahrzehnt von der Bühne zurück, bis ihn jetzt der Tod von mannhaft ertragenem Leid erlöste.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Eine Kriegskomposition Max Regers. Max Reger hat eine neue umfangreiche Kom-position vollendet, die in den gewaltigen Stim-

mungen unserer Gegenwart wurzelt. Es ist ein Ton-stück symphonischer Art, in dem vaterländische Lieder motivisch verarbeitet sind, wie „Ich hab' mich ergeben“, „Die Wacht am Rhein“ und „Deutschland, Deutschland über alles“. Das Werk wird gegen Neujahr zur ersten Aufführung gelangen.

Wiener Tonkünstlerverein. In der am 4. Oktober stattgehabten 28. ordentlichen General-versammlung des Vereins wurden in den Vereins-vorstand wiedergewählt: Eugen d'Albert (Präsident), Direktor Emil Hertzka (I. Vizepräsident), Prof. Richard Robert (II. Vizepräsident), Dr. H. R. Fleischmann (Schriftführer), Hugo Winkelmann (Kassierer) und die Herren Dr. Jul. Bittner, Chormeister Viktor Keldorfer, Ehrenchormeister Adolf Kirchl, Kapellmeister Toni Konrath, Prof. Dr. Richard Stöhr, Prof. Jul. Swertka, Dozent Dr. Egon Wellesz und J. V. v. Wöss. Als Rechnungsrevisoren wurden die Herren Bernh. Herzmansky und Bernh. Kaempfer bestätigt. In der Generalversammlung gelangte mit Rücksicht auf den Umstand, daß auch im diesjährigen Programme des Wiener Konzertvereines die lebenden österreichischen Autoren wieder in keiner Weise Berücksichtigung gefunden haben, der Antrag zur Beschlußfassung: An den Wiener Konzertverein ein offenes Schreiben zu richten, in welchem der Verwunderung Ausdruck ver-liehen wird, daß im heurigen Konzertprogramm wieder kein lebender österreichischer Komponist mit einem seiner neuen oder neueren Werke Platz gefunden hat, den namhaften Tages- und Fachblättern dieses Schreiben mit der Bitte um Veröffentlichung einzusenden und an das k. k. Unterrichtsministerium eine Eingabe zu richten, dasselbe möge allen staatl. subvent. Konzert-instituten nahelegen, in Hinkunft die lebenden österreichischen Komponisten in den Konzert-programmen ausreichender zu berücksichtigen. — Gegenstand der Generalversammlung bildete ferner die vom Wiener Tonkünstlerverein mittler-weile eingeleitete großzügige Hilfsaktion zu-gunsten von durch den Krieg in Not geratenen Ton-künstlern und deren Angehörigen, der durch frei-willige Spenden, Sammlungen mittels Blocks usw. die notwendigen Mittel zugeführt werden sollen. Der Wiener Tonkünstlerverein selbst stellte sich mit einer Spende von 10000 Kr. an die Spitze dieser Aktion.

Die Original-Einbanddecke

zur Musik, Jahrgang XIII,
4. Quartal (Juli bis Sep-
tember 1914) wird im No-
vember erscheinen.

Preis: 1 Mark.

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat,
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**


Soeben erschienen:

Katalog 185

Opern, Oratorien und größere Gesangswerke
in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und
Vokalwerken (1352 Nummern)

Katalog 186

I. Musik-Kataloge (Kataloge öffentlicher Bibliotheken,
Kataloge privater Bibliotheken). II. Musikbiblio-
graphie. III. Allgemeine Musik- und Opern-
geschichte. IV. Musik- und Operngeschichte
einzelner Städte und Provinzen (1924 Nummern).

 Ankauf von Musikk-literatur
und Autographen jeglicher Art.

Richard Strauß

Biographie von
Max Steinitzer

geheftet 4.— Mark
gebunden 5.— Mark

Kürzlich erschien
die 6. Auflage


Schuster & Loeffler, Berlin

WAGNER

BIOGRAPHIE

von

JULIUS KAPP

10. Auflage

Gebunden 6 Mark

**Del Perugia-Schmidl-
Mandolinen**





**Mandölen
Lauten
Gitarren**

anerkannt die beste Marke

(nur echt,

wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

 Allein-Debutet 
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Realitäts-Bedingung.

Wiederverkäufer gesucht.

Die Original-Einbanddecke

zum letzten Quartal des 13. Jahrgangs der MUSIK
ist soeben erschienen

Preis: 1 Mark

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIV/6

NEUE OPERN

Erich Wolfgang Korngold: „Der Ring des Polykrates“ betitelt sich ein Musiklustspiel, das der siebzehnjährige Tonsetzer soeben vollendet hat.

OPERNSPIELPLAN

Berlin: Im Königlichen Opernhause wird demnächst Webers „Euryanthe“ in einer Neubearbeitung von H. J. Moser unter dem Titel „Die sieben Raben“ aufgeführt. Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß der Versuch, das Webersche Werk für die Bühne zu retten, nicht erst neuesten Datums ist. In der Bearbeitung von Hermann Stephani ist „Euryanthe“ im Jahre 1911 in Dessau und Stuttgart zur Aufführung gelangt; im Dezember d. J. soll sie in Lübeck in Szene gehen.

KONZERTE

Laon (Nordfrankreich): Am 29. November fand in der Kathedrale eine musikalische Andacht statt, veranstaltet vom freiwilligen Krankenpfleger Hofkapellmeister Prof. Dr. Fritz Stein (Meiningen) und Schwester Marga Spoor (Alt). Programm: Bach (Fuge Es-dur), „Altniederländisches Dankgebet“ (gesungen von der Zuhörerschaft), Mozart („Ave verum“), Wagner (Pilgerchor aus „Tannhäuser“ für Orgel), Bach (Orgelchoral „Herzlich tut mich verlangen“, Alt-Solo: „Wenn ich einmal soll scheiden“), Bach (Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme!“). Die Zuhörerschaft singt nach der gleichen Melodie „Wachet auf, erhebt die Blicke!“).

M.-Gladbach: Trotz des Krieges finden sowohl die Cäcilia- wie auch die Symphoniekonzerte (beide unter Leitung von Hans Gelbke) wieder statt. Zwar konnten nicht alle ursprünglich mit den Solisten getroffenen Vereinbarungen innegehalten werden, aber sie sind nach Möglichkeit berücksichtigt worden. Das 1. Symphoniekonzert mit Max van de Sandt (Liszt's Es-dur Konzert, Klavierstücke von Brahms) als Solisten und mit der „Leonoren“-Ouvertüre No. 3 und Schuberts „Unvollendeter“ hatte großen Erfolg. Das 1. Cäcilia-Konzert bringt Händels „Saul“ in Chrysanders Bearbeitung.

München: Die Hofkapelle bringt dieser Tage ein neues „Legende“ betiteltes Orchesterwerk von Karl Bleyle unter Leitung von Generalmusikdirektor Bruno Walter zur Uraufführung.

P . . .: Über ein Kirchenkonzert im Felde berichtet ein Landwehrmann aus Hagen nach Hause. Das Konzert fand in der Kathedrale zu P. am 17. November statt. Unter Leitung des Obermusikmeisters Fürst wirkten der Oberleutnant Lauenstein als Sänger, Offiziersstellvertreter Buchhiedl als Organist und die Regimentsmusik eines bayerischen Infanterie-Regiments mit. Für das von Soldaten und Bewohnern der Stadt P. gut besuchte Konzert war folgende Spielfolge festgesetzt worden: 1. „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, Hymne von Beethoven; 2. „Ave verum“

Musikhaus

Breitkopf & Härtel

BERLIN W 9

Potsdamerstr. 21.

★

Abteilung für Musikalien

Musiksortiment und Antiquariat, Leihanstalt für Musikalien und Musikbücher und Gesamtausgabe der großen Meister, Lesezirkel für Musikzeitschriften, Kunst - Salon, Musikstudierraum.

Abteilung für Musikinstrumente

Flügel, Pianos, Harmoniums, Kunstspiel-Instrumente.

SPEZIALITÄTEN:

Mustel-Kunstharmeniums und Celestas
Mason- und Hamlin-Harmeniums
Hörügel-Harmeniums

Paul Koeppen's Normalharmeniums
Heyl's Klavierharmenium „Dyophon“
Neu-Cremona-Streichinstrumente

Alle Streich-, Blas- und Schlaginstrumente sowie Musikrequisiten.

Generalvertretung von Gebr. Schuster.

Jalousieschränke für Noten, Notenrollen, Bücher usw.; Klaviersessel und -Stühle, Harmoniumbänke, Notenpulte usw.

Klaviere und Harmoniums auch zur Miete. Ratenzahlung gestattet.

Kataloge gratis und franko.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner - Saal

Klindworth - Scharwenka - Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Lützowstraße 76.

EVA KATHARINA LISSMANN

Lieder- und Oratorien-
Sängerin (Mezzo - Alt)

Konzertdirektion: **Hermann Wolff.**

Die Musik: Eine echte, feine, liebenswürdige Kunst bot Eva Katharina Lißmann. So vornehm, innerlich und fern von jeder Ziererei habe ich ganz selten singen gehört. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Sängerin an künstlerischer Vornehmheit wohl allen unseren Konzertdivas überlegen ist. Diese tiefen seelischen Werte ihrer Leistungen lassen auch vergessen, daß es blühendere und kehlfertigere Stimmen gibt.

Berlin W, Culmbacherstr. 9.

von Mozart; 3. Rezitativ und Arie aus dem Oratorium „Elias“ von Mendelssohn Bartholdy; 4. Themen aus „Parsifal“ von Richard Wagner; 5. „Gebet vor der Schlacht“ (Dichtung von Theodor Körner); 6. Chor aus dem Oratorium „Judas Makkabäus“ von Händel; 7. „Vater unser“ von Krebs; 8. Dankgebet aus den Alt-niederländischen Volksliedern (gemeinschaftlicher Gesang).

Zwickau i. S.: In der Marienkirche veranstaltete der Organist Paul Gerhardt am Bußtag zum Besten der städtischen Kriegsnothilfe ein den gefallenen deutschen Helden zum Gedächtnis gewidmetes Orgelkonzert mit folgendem Programm: Bruno Weigl (Stimmungsbilder op. 14 zu den Chorälen „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, „Gott ist mein Lied“, „O Haupt voll Blut und Wunden“), Brahms (Vorspiel und Fuge „O Traurigkeit, o Herzeleid!“), Gerhardt („Tötenfeier“, symphonische Dichtung für Orgel, op. 16).

TAGESCHRONIK

„C-moll“ im Schützengraben. Folgender Auszug aus dem Brief eines jungen Leipziger Studenten, der seit sieben Wochen als Gefreiter der Feldartillerie in der Gegend von Soissons im Geschützstand liegt, wurde der Voss. Ztg. zur Verfügung gestellt: „... Neulich nachts nahm ich die c-moll von Beethoven im Geiste durch; das ist doch die richtige Kriegssymphonie. Die ff-Einleitungstakte sind der Mobilmachungsbefehl. Dann die pianotakte: das Bangen vor dem Ungeheuren. Dann das Crescendo und wieder ff: das Überwinden aller Angst und Furcht und Steigerung bis zu Mut und Einigkeit, zum einheitlichen Siegeswillen. Das zweite Thema stellt unsere Lieben in der Heimat dar, ihr Bangen, ihren Schmerz und ihre Liebestätigkeit; im Baß dazu das erste Thema; der ferne Schlachtendonner an der Grenze; die Steigerung bis zum Fortissimo: der Siegesjubel im Vaterland. Der zweite Teil des ersten Satzes ist darauf der Krieg selbst, die großen Schlachten; die Takte mit den halben Noten sind das lange Ausharren in befestigten Stellungen, unterbrochen durch das kurze erste Thema: die heftigen Kämpfe um die befestigten Stellungen, wie wir sie zum Beispiel hier durchmachen. Zweiter Satz: Das Liebeswerk in der Heimat und die Trauer der Hinterbliebenen. Dritter Satz: Der Kampf, die Entbehrungen, Ausdauer; das Trio: Die heiteren Seiten des Feldlebens. Der Übergang vom dritten zum vierten Satz: Der endgültige Entscheidungskampf. Der vierte Satz: Sieg, Siegesjubel und Frieden! Ach, wenn ich doch nach glücklicher Heimkehr mal die Fünfte Symphonie dirigieren dürfte, um all die Gefühle, die mich hier im Felde beseelen, in der Heimat durch das einzige Werk zum Ausdruck zu bringen! Am 18. November geht Ihr sicher alle zum Deutschen Requiem in die Thomaskirche. Und denkt an mich, besonders auch beim zweiten Teil...“

Kaiser Wilhelm und die Musik. Der Gedenktag der Thronbesteigung Kaiser Franz Josefs war die Veranlassung einer musikalisch-patriotischen Feier in Wien, deren Leitung in den Händen Wilhelm Kienzls lag. In einer

Unterredung mit einem Mitarbeiter des „Neuen Wiener Tagblatts“ gedachte Kienzl eines Gespräches, das er im Jahre 1905 gelegentlich des Frankfurter Kaiserpreissingens mit Kaiser Wilhelm hatte. Damals war als Stundenchor Kienzls „Volkslied“ gewählt und eingerichtet worden. „Für den Kaiserpreis kamen“, wie Kienzl erzählte, „am Entscheidungstage noch zwölf Vereine in die engere Wahl, und da der Chor drei Strophen hatte, mußte die Melodie, wie der Künstler lächelnd erzählte, innerhalb dieses einen Tagessechsendreißigmal gesungen werden — was, wie Kienzl launig bemerkte, für die Sänger wahrscheinlich lange nicht so angenehm war, wie für die Zuhörer... Denken Sie doch, sechsendreißigmal an einem Tag. Nun, und Kaiser Wilhelm hatte die Geduld, dem ganzen Preissingen beizuwohnen. Dabei hatten wir Gelegenheit, uns von seinem musikalischen Feingefühl zu überzeugen. Der Chor hatte einige besonders gefährliche Stellen. Als nun ein angesehener Verein einer großen deutschen Stadt an einer Stelle G statt Ges sang — ein Versehen, das minder musikalischen Menschen nicht so leicht auffällt, merkte man sofort an der Art, wie der Kaiser sofort abwehrend die Hände gegen das Podium ausstreckte, daß ihm der Mißton nicht entgangen war. Am besten sang, wie man sich vielleicht noch erinnern wird, der Berliner Lehrergesangsverein und trug also die Kaiserkette nach Hause. Nach der Preisverteilung befahl mich nun der Kaiser, der von meiner Anwesenheit gehört hatte, durch den damaligen Intendanten Grafen Hochberg zu sich und sprach mich scherzend mit den Worten an: „Heute sind Sie wieder einmal unser Retter gewesen!“ Ich verstand das so, daß er seine Freude darüber ausdrücken wollte, daß mein Chor den Berlinern Gelegenheit gegeben hatte, ihre besondere Kunst zu zeigen. Kaiser Wilhelm sprach damals mit mir über drei Viertelstunden. Er berührte eine ganze Reihe künstlerischer Fragen, im besonderen aber natürlich den nächsten Anlaß: das Wesen des Männerchors. Und ich kann nur versichern, ich mußte geradezu über das seltene Verständnis staunen, das da aus jeder seiner Äußerungen über unsere künstlerischen Fragen sprach. Nebenbei mußten wir alle aber auch über seine einzige Spannkraft staunen. Täglich, nachdem die Produktionen der Vereine beendet waren, fuhr er noch nach Wiesbaden, um dort abends den Festspielen im Hoftheater beizuwohnen. Diese Kraft, bei all der Regierungslast, die er ja noch täglich zu bewältigen hatte, mit unvermindertem Interesse die Kunst in sich einzutrinken — sie mutete uns als etwas in solchem Maße wahrlich nicht bald Dagewesenes an. Als der Kaiser mich an einem dieser Festspielabende auf der Nobelgalerie, die sich zwischen den Hoflogen befindet, bemerkte — er pflegte dort in den Pausen zu promenieren —, trat er auf mich zu und befragte mich über die Eindrücke, die ich von der Vorstellung empfangen. Es war eine Leutseligkeit und Menschlichkeit in seinem ganzen Auftreten, die ich nicht schildern kann. Vierzehn Tage nachher erhielt ich ein Bild des Kaisers mit seiner Unterschrift, das ich als kostbare Erinnerung an diese mehr als interessanten Stunden meines Lebens bewahre.“

WILHELM HANSEN EDITION, LEIPZIG

Nr. 1624—1639

PARLOW'S Unterricht-Ausgabe

von

Richard Wagner Opernwerke für Klavier

Leicht bearbeitet von

Edmund Parlow

Nr. 1—16 à 50 Pfg.

Rienzi: Chor der Friedensboten

Der fliegende Holländer: Matrosenchor. Spinnerlied. Steuernachtslied

Tannhäuser: Einzug der Gäste, Marsch. O, du mein holder Abendstern, Pilgerchor

Lohengrin: Brautchor. Elsas Gang zum Münster

Meistersinger: Am stillen Herd. Preislied. Tanz der Lehrbuben

Götterdämmerung: Trauermarsch

Walküre: Winterstürme

Parsifal: Karfreitagszauber und Schluß. Vorspiel

„Ein klassisches Beispiel einer idealen Unterrichtsausgabe bieten Edmund Parlow's zweihändige leichte Klavierbearbeitungen aus den Opern Wagners. Hier ist alles leicht spielbar, übersichtlich und klar, ohne daß jemals Wesentliches ausgelassen wäre. Fingersatz und Phrasierung sind mit kundiger Hand ausgearbeitet und leiten immer den jugendlichen Spieler auf den Weg zum musikalischen Fassen und Mitempfinden. Man darf diesen Bearbeitungen weiteste Verbreitung wünschen.“ (Signale, 21. November 1914.)

Die Verfügung des Oberkommandos wegen der Beamtenmusiker. Seit Jahren führten die Berliner Zivilmusiker erbitterte Klage über das gewerbliche Musizieren der Berliner Magistratsbeamten. Leider ohne jeden Erfolg. Nach Ausbruch des Krieges wandte sich die Schutzkommission des Vereins Berliner Musiker, da sie für ihre Beschwerde im Roten Hause kein Verständnis fand, mit einer Eingabe an das Oberkommando in den Marken. In dem Schreiben, das den ganzen Sachverhalt darlegte, hieß es unter anderem: „Daß die Antwort des Magistrats der Stadt Berlin bei den Zivilmusikern kein Verständnis finden konnte, werden Euer Exzellenz uns nachfühlen können. Denn daß wir Berufsmusiker in unserer jetzigen geradezu trostlosen wirtschaftlichen Lage noch herhalten sollen, damit die Magistratsbeamten — die sich nach Ansicht des Magistrats trotz der Weiterzahlung des vollen Gehaltes in einer wirtschaftlich bedrängten Lage befinden — ihr Leben angenehmer gestalten können, ist nach unserer Ansicht nicht nur eine nicht zu rechtfertigende Härte, sondern im höchsten Maße unsozial.“ Am Schluß der Eingabe wurde Herr v. Kessel gebeten, ein allgemeines Verbot des gewerblichen Musizierens für die Magistrats- und Gemeindebeamten von Groß-Berlin baldigst zu erlassen. Zur Freude der Zivilberufsmusiker traf vom Oberkommando folgende Antwort ein: „In der Frage des Verbots des gewerblichen Musizierens der städtischen Beamten während des Krieges hat der Magistrat von Berlin nunmehr beschlossen, für die Dauer des Kriegszustandes die Genehmigung zum gewerblichen Musizieren nicht zu erteilen oder fortbestehen zu lassen.“ Lebhaft bedauern wir, schreibt die „Berliner Volkszeitung“, daß der Magistrat erst durch die Militärbehörde zu dem sozialen Verhalten gezwungen werden mußte, das er aus eigener Einsicht nicht für geboten erachtete! Hoffentlich findet der Berliner Magistrat nach dem Kriege, wenn das Verbot erlöschen würde, die Mittel, um den „in bedrängter wirtschaftlicher Lage“ lebenden Beamten aus ihrer Not herauszuhelfen, damit nicht die schwergeprüften Berufsmusiker allein dafür aufkommen müssen, daß das traurige Los der notleidenden städtischen Beamten gemildert werde! Denn diese Art, die Unterstützungspflicht des Magistrats für Beamte, denen es so schlecht geht, daß sie noch nach ihrer Tagesarbeit in der Nacht arbeiten müssen, um das liebe Leben zu haben, — diese Methode, die eigene Unterstützungspflicht auf die Schultern einer bestimmten Klasse von Erwerbstreibenden, hier der Zivilberufsmusiker, abzuwälzen, macht einen sehr schlechten Eindruck!

Emilie Herzog, das unvergessene ehemalige Mitglied des Berliner Königlichen Opernhauses, eine Schweizerin, überließ für die Dauer des Krieges die Hälfte ihrer Berliner Pension der Bühnenkriegshilfskasse. Sie sandte ferner dem Zentralkomitee vom Roten Kreuz, „erfüllt von Hingabe an die große heilige Sache des deutschen Volkes“, eine Anzahl kostbarer Schmuckstücke, darunter eine prachtvolle, reich mit Brillanten besetzte Brosche, die sie vom Kaiser von Rußland für ihre Mitwirkung beim Krönungskonzert in Moskau erhalten hat. Die Künstlerin will durch diese Spenden bekunden,

wie sie sich „eins fühle mit deutschem Wesen und deutscher Art“.

Der Berliner Dilettanten-Orchester-verein, der älteste Verein dieser Art in Berlin, kann unter diesem Namen auf ein fünfzig-jähriges Bestehen zurückblicken. Seine Vorgeschichte reicht aber bis in das zweite Dezennium des vorigen Jahrhunderts, da er sich aus der 1817 gegründeten Berliner Philharmonischen Gesellschaft, zu der auch Felix Mendelssohn Bartholdy in reger Beziehung stand, bei ihrer Auflösung 1864 unter dem jetzigen Namen bildete. Eine große Anzahl bekannter Musiker haben dem Verein direkt und indirekt angehört, und Männer wie W. Taubert, Radecke, Joachim, Urban u. a. haben dem Verein als Dirigenten vorgestanden. Der Verein, der nur klassische Musik pflegt, hat infolge des Krieges zurzeit von der beabsichtigten öffentlichen Feier seines goldenen Stiftungsfestes abgesehen, hofft aber im nächsten Jahre um dieselbe Zeit unter glücklichen Friedensverhältnissen die Feier nachzuholen. Seit einer Reihe von Jahren wird der Verein von dem Kapellmeister Karl Zimmer als Dirigenten sowie von dem Amtsgerichtsrat Dr. Büxenstein und dem Geheimen Studienrat Prof. Dr. Zelle als Vorstand geleitet.

Der Fall Marteau geht seiner Lösung entgegen. Dem französischen Künstler, der Königlich Preussischer Lehrer an der Hochschule für Musik ist, wurde mit Rücksicht darauf, daß seine pädagogische und gesellschaftliche Stellung in Berlin unhaltbar geworden ist, von der ihm vorgesetzten Behörde geraten, zunächst einen drei- bis viermonatigen Urlaub zu nehmen. Prof. Marteau wird diese Zeit in Sofia, wo seine Gattin bereits als Gast des türkischen Gesandten weilt, und in Bukarest verbringen, um dort zu konzertieren und zu unterrichten. Obwohl französischer Offizier und deutscher Kriegsgefangener, wird Marteau freigelassen werden, weil er beim Antritt seiner Berliner Stellung an der Königlichen Hochschule für Musik zwar nicht den preussischen Beamteneid geleistet, wohl aber geschworen hat, niemals gegen Deutschland zu kämpfen.

Burgfrieden auch in der Kunst. Zwischen den Lübecker Mitgliedern des Allg. Musikerverbandes und den Lübecker Kritikern war es vor einiger Zeit zu einer heftigen Fehde gekommen, die sich zu Prozessen verdichtete. Die Musiker hatten gegen die Kritiker beleidigende Vorwürfe erhoben, und die Kritiker hatten daraufhin beschlossen, die Veranstaltungen, an denen der Lokalverband Lübeck des Musikerverbandes teilnahm, nicht mehr zu besprechen. Infolge des Krieges haben sich die beiden Parteien versöhnt und die Kritiker veröffentlichten folgende Erklärung: „In Anbetracht der außergewöhnlichen Zeitumstände erklären sich die Unterfertigten aus sozialen Gründen bereit, von einer weiteren Verfolgung der Angelegenheit abzusehen und die Veranstaltungen, an denen der benannte Lokalverein mitwirkt, zu besprechen.“

Mark Hambourg, der Russe. Der „Allgemeinen Musikzeitung“ wird von einer Leserin ein Ausschnitt aus dem Amsterdamer „Algemeenen Handelsblad“ vom 30. Oktober 1914 übersandt, der in wortgetreuer Übersetzung lautet: „Der berühmte Pianist Mark Hambourg hat bei dem Richter in London Klage eingelegt

gegen die „London Mail“ und den Herausgeber dieses Blattes, welches ihn in einem Artikel einen Deutschen genannt hat. Mark Hambourg ist ein Schadenersatz von 500 Lstrl. (10000 Mk.) zuerkannt worden. Er bewies vor Gericht, daß er Russe sei und betonte, daß die Behauptung, er sei deutscher Abkunft, ihm geschadet habe, da er, gerade als sie geäußert wurde, ein Konzert geben wollte und nun über die Anzeigen dieses Konzerts eine Warnung geklebt wurde, das Konzert nicht zu besuchen, weil der Konzertgeber ein Deutscher sei. Bei dem Verhör erklärte Hambourg u. a., daß er, wie auch sein Vater, naturalisierte Briten wären, daß er aber seine Kunst Rußland verdanke.“ „Verdanken Sie der deutschen Kultur gar nichts?“, fragte sein Advokat. „Nichts,“ antwortete Hambourg unter dem Gelächter der Anwesenden.

Waldemar Lutschg, der bekannte Pianist, bittet um Mitteilung folgender Zeilen: „Von verschiedenen Seiten wird mir mitgeteilt, daß ich in anonymen Briefen, die an mehr oder minder einflußreichen Stellen des Berliner Konzertwesens eingelaufen sind, als Russe bezeichnet werde. Ich bin Schweizer, Sohn eines zwar am Petersburger Konservatorium tätig gewesen, doch dem Kanton Glarus entstammten und Schweizer gebliebenen Vaters, habe auf meine Nationalität nie verzichtet und stehe mit deutscher Gesinnung im deutschen Musikleben.“ Es ist recht bedauerlich, daß auch ein so grunddeutscher Künstler wie Lutschg in die Öffentlichkeit flüchten muß, um sich gegen eine Personalschnüffelei zu schützen, die da und dort

gerade in Künstlerkreisen auftritt und nicht immer lauterer Beweggründen entspringt!

Ein Mitarbeiter der „Musik“, der Pianist Dr. Jenö Kerntler in Berlin, ein geborener Ungar, zurzeit im österreichisch-ungarischen Heer, ist, wie uns von befreundeter Seite mitgeteilt wird, in den Kämpfen auf dem östlichen Kriegsschauplatz schwer verwundet worden.

TOTENSCHAU

Im 77. Lebensjahre † in Wien am 27. November Eduard Kremser, der Ehrenchormeister des Wiener Männergesangsvereins. (Vgl. die Notiz in den „Anmerkungen zu unseren Beilagen“ des vorliegenden Heftes, das auch ein Porträt des um die Sache des deutschen Männergesangs hochverdienten Künstlers enthält.)

Ernst von Lengyel, der bekannte Pianist, † Ende November im Alter von 21 Jahren in Berlin. Ungar von Geburt, genoß er seine musikalische Ausbildung bei Professor Szendy in Budapest. Seine großen Erfolge im In- und Auslande berechtigten zu den schönsten Hoffnungen.

Von befreundeter Seite wird uns mitgeteilt, daß der Pianist Hanns Reiß in Berlin, ein früherer Mitarbeiter der „Musik“, bei den Kämpfen um Arras den Heldentod gefunden hat.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

2500	<p>„Deutsche Balladen“</p> <p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">Deutsche Kraft und Deutscher Geist</p> <p>ein dichterisches Werk von Karl Götz</p> <p>mit einem Bilde des Künstlers und einer biographischen Einleitung des Berliner Dozenten Willy Zimmermann</p> <p>M. 2.50 pro Band in prachtvollem Umschlag</p> <p>Verlag „Deutsche Kraft und Deutscher Geist“</p> <p>Cöln, Kaiser-Wilhelm-Ring 3^I</p>	2500
2500		2500

VERSCHIEDENES

Aufruf. Die allgemeine Teilnahme am Kriege hat uns mit einer großen Menge, zum Teil wohlgeungener poetischer Versuche beschenkt, deren einige auch eine schöne Vertonung erfahren haben. Wir unternehmen es, die besten dieser Lieder zu sammeln, um so dem Lebendigen unserer Tage auch in dieser Weise zu eindringlicher Wirkung zu verhelfen. Eine Reihe kleiner Hefte (Kriegslieder fürs deutsche Volk mit Noten) soll die guten Gedichte mit einfachen Melodien im Volke verbreiten, während in den Kriegsflugblättern (für eine Singstimme mit Begleitung) dem Kunstfreund eine Auswahl erhalten bleibt. Auch hoffen wir, so mit dem Schönen das Schöner zu wecken, und bitten daher die Tonkünstler, die an der Erweiterung des Unternehmens teilnehmen wollen, ihre Arbeiten an den Verlag Eugen Diederichs in Jena einzusenden.

Der ausgezeichnete Geiger Emil Telmányi in Berlin, ein Ungar, hat am 7. November in Christiania im dortigen Musikverein konzertiert, und zwar mit solchem Erfolg, daß er noch zwei weitere Konzerte geben mußte und für eine weitere Reihe von Veranstaltungen im Frühjahr 1915 verpflichtet wurde.

Der bekannte Konzertsänger Karl Götz in Köln hat von seinem jüngst erschienenen Werk „Deutsche Kraft und deutscher Geist“, geschmückt mit einem Bildnis des Loewe-Sängers und einer biographischen Einleitung von W. Zimmermann, 2500 Exemplare den deutschen Lazaretten gestiftet und den Rest der ersten Auflage für das in Köln zu errichtende Erste Arbeitshaus in Deutschland bestimmt. Herr Karl Götz ist ferner vom Flottenverein Berlin, Exzellenz Großadmiral von Koester, zum Ehrenwart der deutschen Flotte unter Aushändigung eines Diploms und unter Verleihung der silbernen Verdienstmedaille ausgezeichnet worden.

Del Perugia-Schmidl- Mandolinen



**Mandölen
Lauten
Gitarren**

anerkannt die beste Marke
(nur soht,
wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debut
für die ganze Welt

G. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o. Routele Bedienung.

Wiederverkäufer gesucht.

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat,
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Soeben erschienen:

Katalog 185

Opern, Oratorien und größere Gesangswerke
in Partituren, Stimmenmaterial zu Opern und
Vokalwerken (1352 Nummern)

Katalog 186

I. Musik-Kataloge (Kataloge öffentlicher Bibliotheken,
Kataloge privater Bibliotheken). II. Musikbiblio-
graphie. III. Allgemeine Musik- und Opern-
geschichte. IV. Musik- und Operngeschichte
einzelner Städte und Provinzen (1834 Nummern).

Ankauf von Musikliteratur
und Autographen jeglicher Art.

Richard Strauß

Biographie von
Max Steinitzer

geheftet 4.— Mark
gebunden 5.— Mark

Kürzlich erschien
die 6. Auflage

Schuster & Loeffler, Berlin

Verlangen Sie unseren

Weihnachts-Katalog
für Musikbücher

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

DIE MUSIK SEIT RICHARD WAGNER VON WALTER NIEMANN

Vierte Auflage -:- Geheftet 5 Mk., gebunden 6 Mk.

Nur mit wenigen Andeutungen können wir uns die Freude an dem prächtigen Werk vom Herzen reden, das eminente Kenntnis der gesamten musikalischen Produktion mit spürsinnigster Erfassung der Grundströmungen, systematischer Gruppierung, treffender Charakteristik verbindet. Man muß den ethischen Sinn dieses hellsichtigen Kritikers der zeitgenössischen Produktion anerkennen, hinter dessen strengem Streben nach Erkenntnis sich das feinste und wärmste Mitschwingen einer künstlerisch empfindenden Seele birgt. : : : : : Neue Freie Presse.

Der Verfasser entrollt hier ein großes Kulturbild, und so ist das Studium seines Werkes nicht nur ein Gewinn für den Musiker, sondern eine Notwendigkeit für den gebildeten Laien: Jeder, der über moderne Musik mitreden will, muß Niemann wohl gelesen haben. : Grazer Tagespost.

Von allen ähnlichen Arbeiten ist diese entschieden die beste, weil sie am vollständigsten ist. Ein geistig freies, unabhängiges Urteil ist es, was der Gebildete vom Schriftsteller verlangt, und hier wird es in feiner Form dargeboten. : : : : : Dr. K. Grunsky.

Nun liegt Niemanns reifstes Buch vor uns, und ich darf ohne jede Einschränkung behaupten, daß es niemanden geben wird, der aus dem Buch nicht starke Anregungen mitnähme. : : : : : Die Musik.

Ein außerordentlich schönes Werk aus dem Gebiet ästhetischer Musikbewertung! Treffenderes ist kaum je geschrieben worden. : : : : : Neue Züricher Zeitung.

Musikfreunden wird dieses Buch ganz besonders willkommen sein. Es fängt nämlich da an, wo die meisten Musikgeschichten, und seien sie noch so dickleibig, aufhören. Das Buch ist mit großer Sachkenntnis und entschiedener persönlicher Stellungnahme geschrieben. Hamburger Correspondent.

Wer sich über moderne Musik, über ihre Richtungen, Strömungen, über ihre Persönlichkeiten orientieren will, wird das Buch einfach lesen müssen, und zwar ist es für den Laien so belehrend wie für den Musiker. Wir möchten ihm den großen Leserkreis wünschen, den seine in hohem Maße schätzenswerte Arbeit verdient. : : : : Nationalzeitung, Basel.

Schuster & Loeffler / Berlin W

Frau Felix Schmidt-Köhne Konzertsängerin (Sopran)
Professor Felix Schmidt Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Ausbildung im Gesang
 ♦ für Konzert und Oper ♦
BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Otto Brömme (Baß) Oratorien,
 :: Lieder ::
Buchsschlag (Hessen) b. Frankfurt a.M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin } **KONZERTE.**
 Unterricht. ♦ Kammermusik.
Berlin-Wilm.,
 Uhlandstraße 138/9.

Martha Riemschneider
 Alt-Mezzosopran — Konzert und Unterricht
BERLIN W 57, Bülowstraße 20. Sprechstunde
 12 bis 1 Uhr.

Ellen Andersson : Pianistin
 Unterrichtet
BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

THERESE WILLY BARDAS
 Konzertsängerin, Konzertpianist.
Berlin-Wilm., Landauerstr. 11. — Tel.: Uhland 4325.
 Privat-Unterricht.

Berthold Knetsch
 Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
 Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
 — Zu sprechen täglich von 2—3. —
Unterrichtskurse für Musik-
wissenschaften und Klavierspiel
 (im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren
 Ausbaues.)
Prospekte unentgeltlich.

Inka v. Linprun
 Geigenkünstlerin und
 :: Violinpädagogin ::
BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
 Sprechstunde 2—3 Uhr.

BRUNO EISNER
 Pianist / **BERLIN W 50, Pragerstr. 5** / Tel.: Pfalzburg 9971.

Erna Zarnack - Trentzsch
 Konzertsängerin — Sopran — Unterrichtet
Charlottenburg, Leibnizstr. 63. Sprechstunde tägl. 2—3,
 Sonntags 11—1.

Margarete Hinz
 Koloratur-Sopran. — Konzert. — Unterrichtet.
LEIPZIG, Scharnhorststraße 10. Sprechstunde:
 tägl. 2—3 Uhr.

Die Original-Einbanddecke
 zum letzten Quartal des 13. Jahrgangs der MUSIK
 ist soeben erschienen
Preis: 1 Mark

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. VIII Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

ML
5
M845

GENERAL LIBRARY
FEB 23 1915

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 6

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
14. JAHRG. DEZEMBER

1914

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

1. Bach-Heft	Jahrgang V/1	Amerika	Jahrgang IV/16
2. Bach-Heft	V/2	Rußland	VI/13
1. Beethoven-Heft (vergriffen)	I/12	Skandinavien	III/22
2. Beethoven-Heft (vergriffen)	II/6	Berlin	X/13
3. Beethoven-Heft (vergriffen)	III/12	Wien	IX/7
4. Beethoven-Heft	V/4		
5. Beethoven-Heft	VII/13		*
6. Beethoven-Heft	IX/1	1. Faschingsheft	VI/10
7. Beethoven-Heft	IX/13	2. Faschingsheft	VII/9
8. Beethoven-Heft	IX/14	3. Faschingsheft	VIII/10
9. Beethoven-Heft	X/6	4. Faschingsheft	IX/9
10. Beethoven-Heft	XI/7	5. Faschingsheft	X/10
Berlioz-Heft	III/5	6. Faschingsheft	XI/10
1. Brahms-Heft	II/15	7. Faschingsheft	XII/9
2. Brahms-Heft	XII/1	8. Faschingsheft	XIII/10
3. Brahms-Heft	XII/2		*
Bruckner-Heft	VI/1	Gesangskunst	VIII/24
1. Chopin-Heft	VIII/1	Münchener Künstler-Theater	VIII/7
2. Chopin-Heft	IX/10	Opern-Renaissance	IX/5
Cornelius-Heft	III/17	Zeit- und Streitfragen, Heft 1	VII/3
1. Dvořák-Heft	X/23	Zeit- und Streitfragen, Heft 2	IX/6
2. Dvořák-Heft	X/24		*
Gluck-Heft	XII/19	Moderne Tonsetzer, Heft 1	VII/1
Haydn-Heft	VIII/16	(Reger — Weingartner)	
1. Liszt-Heft	V/13	Moderne Tonsetzer, Heft 2	VII/5
2. Liszt-Heft	XI/1	(Bungert — Bruch)	
Mahler-Heft	X/18	Moderne Tonsetzer, Heft 3	VII/1
1. Marschner-Heft	XI/5	(Pfitzner — Klose)	
2. Marschner-Heft	XI/6	Moderne Tonsetzer, Heft 4	VII/11
Mendelssohn-Heft	VIII/9	(d'Albert — Hausegger)	
1. Mozart-Heft	IV/1	Moderne Tonsetzer, Heft 5	VII/15
2. Mozart-Heft	V/7	(Goldmark — Mahler)	
3. Mozart-Heft	XIV/1	Moderne Tonsetzer, Heft 6	VII/22
1. Schubert-Heft	VI/7	(Arnold Mendelssohn — Blech)	
2. Schubert-Heft	VI/8	Moderne Tonsetzer, Heft 7	VIII/3
3. Schubert-Heft	XI/23	(Tinel — Wolf-Ferrari)	
1. Schumann-Heft	V/20	Moderne Tonsetzer, Heft 8	VIII/13
2. Schumann-Heft	IX/17	(Humperdinck — Siegfried Wagner)	
1. Richard Strauß-Heft	IV/8	Moderne Tonsetzer, Heft 9	VIII/22
2. Richard Strauß-Heft	XIII/17	(Sinding — Georg Schumann)	
1. Verdi-Heft	XIII/1	Moderne Tonsetzer, Heft 10	IX/24
2. Verdi-Heft	XIII/2	(Rüfer — Hugo Kaun — Robert Kahn)	
1. Wagner-Heft (vergriffen)	I/9		*
2. Wagner-Heft	I/20-21	1. Tonkünstlerfestheft (vergriffen)	I/16
3. Wagner-Heft	II/16	2. Tonkünstlerfestheft	II/17
4. Wagner-Heft	III/20	3. Tonkünstlerfestheft	III/16
5. Wagner-Heft	IV/10	4. Tonkünstlerfestheft	IV/17
6. Wagner-Heft	V/19	5. Tonkünstlerfestheft	V/16
7. Wagner-Heft	VII/19	6. Tonkünstlerfestheft	VI/18
8. Wagner-Heft	VIII/19	7. Tonkünstlerfestheft	VII/17
9. Wagner-Heft	X/1	8. Tonkünstlerfestheft	VIII/17
10. Wagner-Heft	X/20	9. Tonkünstlerfestheft	IX/16
11. Wagner-Heft	XI/19	10. Tonkünstlerfestheft	XI/16
12. Wagner-Heft	XII/10	11. Tonkünstlerfestheft	XII/17
13. Wagner-Heft	XII/15	12. Tonkünstlerfestheft	XIII/16
14. Wagner-Heft	XII/16		
Weber-Heft	V/17		
Hugo Wolf-Heft	II/12		

PAUL BEKKER BEETHOVEN

Sechste Auflage

„Das Beste, was wir über Beethoven besitzen“

Dr. Alfred Heuß

„Die Beethoven-Bibel“

Dr. Ernst Decsey

„Das beste Beethoven-Buch“

Dr. L. Kamiensky

„Das Beethoven-Testament“

Eduard Mörike

„Das kongeniale Erfassen eines Genies“

Mannheimer Generalanzeiger

„Ein ideales Beethoven-Denkmal“

Paul Mittmann

**

Geheftet 10 M., in Halbpergament 12 M., in Ganzleder 15 M.

Schuster & Loeffler, Berlin W57

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA

Große goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,
Johannisstr. 6
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

PARIS,
334 Rue St. Honoré.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

LONDON W.,
32-40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinen Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfaßte, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein“, den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.